

“È la parola che fa vedere”
Le théâtre de narration en Italie



Thèse présentée à la
Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Institut d’Ethnologie, Université de Neuchâtel
Pour l’obtention du grade de
docteurs en Sciences Humaines et Sociales

par

Andrea Jacot Descombes

Jury de Thèse

Prof. Ellen Hertz, directrice de thèse
Prof. Philippe Geslin, directeur de thèse

Prof. Benoît Grison, rapporteur
Gilbert Della Noce, rapporteur
Hamed Bouzzine, rapporteur

Soutenue le 19.01.2016, Université Neuchâtel

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de Mme Ellen Hertz, co-directrice de thèse, professeure, Université de Neuchâtel ; M. Philippe Geslin, co-directeur de thèse, directeur du Laboratoire de Recherches en Anthropotechnologie « EDANA », Haute Ecole Arc, Neuchâtel ; M. Gilbert Della Noce, artiste et professeur de l'enseignement supérieur, Pavillon Bosio, Ecole supérieure d'arts plastiques, Monaco ; M. Benoît Grison, directeur du Laboratoire AMCO (Activité Motrice et Conception Ergonomique), Université d'Orléans ; M. Hamed Bouzzine, conteur autorise l'impression de la thèse présentée par M. Andrea Jacot-Descombes en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 19 janvier 2016



Le doyen
Hédi Dridi

Mots clés en français: théâtre, contes, processus créatif, anthropologie de la formation

Mots clés en anglais: storytelling, theater, creativity, anthropology of learning

Résumé:

En 1989, Marco Baliani, un comédien italien, présente au public sa pièce *Kohlhaas*, inspirée d'un roman allemand, dans laquelle il expérimente pour la première fois une nouvelle modalité de performance théâtrale. Le comédien, en effet, monte sur scène seul, habillé en noir et s'assit sur une chaise, commençant à raconter une histoire grâce à sa voix et sa posture corporelle. Cet événement marque la naissance de ce qu'en Italie est connu comme théâtre de narration (*teatro di narrazione*). Depuis ce jour, ce style de théâtre n'a jamais cessé de se diffuser et d'évoluer, soit dans son esthétique et dans son appareil technique, soit dans ses contenus. Aujourd'hui, le théâtre de narration est, en Italie, une réalité très présente dans l'offre théâtrale et se décline sous plusieurs formes, certaines même en contradiction avec l'œuvre originale de Baliani et des tous premiers conteurs. L'offre de spectacles s'élargit constamment et, depuis les années 2000 une démocratisation se produit du point de vue de l'accès aux parcours de formation permettant d'apprendre l'art de la conterie dramatisée. Désormais, selon les conteurs, tout le monde peut conter, il suffit d'en avoir envie. Cette ouverture a permis la naissance d'un large mouvement de conteurs amateurs qui côtoie et complète – aujourd'hui – l'œuvre des conteurs professionnels et une hybridation croissante de la narration dramatisée avec d'autres formes artistiques (musique, théâtre d'objets et de figure, arts circassiens, etc...)

Avec ce travail de thèse, je me propose d'analyser ce genre de théâtre en suivant deux pistes de travail distinctes mais complémentaires. Ma première piste de réflexion vise à analyser le développement de ce genre de théâtre de sa naissance à nos jours pour en décrypter les pistes évolutives, les changements esthétiques et de contenu et pour comprendre quels sont les héritages théoriques et techniques auxquels ce courant s'inspire. Le but de cette analyse sera celui de combler un vide existant aujourd'hui dans la littérature scientifique qui ne s'est consacré que partiellement au théâtre de narration italien. La deuxième piste de réflexion, par contre, s'interrogera sur la figure du conteur et sa raison d'être dans la société italienne contemporaine. La diffusion croissante de cette forme de théâtre montre un engouement de plus en plus important envers la figure du conteur, qui doit être étudié et expliqué. Pour cette raison, partant des écrits de Barthes et Foucault, théorisant la disparition progressive du statut d'auteur depuis les années '60, je vais me demander si le conteur italien contemporain ne comblerait pas ce vide aujourd'hui.

Ce travail s'inspirera d'une enquête de terrain multisite, menée en Italie de 2011 à 2014 et d'une approche analytique multidimensionnel combinant anthropologie de l'art et du théâtre, théories théâtrales contemporaines, anthropologie de la formation et ethnographie du processus créatif en milieu artistique.

Abstract

On 1989 the actor Marco Baliani, invents – with his piece Kohlhaas – a new performative way in the Italian theater production: the storytelling theater. This new form combines elements of contemporary theater's style, for example the monologue or the Grotowski's poor theater, with the figure of the ancient storyteller. Today, the storytelling theater is one of the biggest realities in the Italy's theatrical panorama and in the Italian speaking part of Switzerland, with several festivals and a lot of courses for people that want to become a storyteller.

This thesis analyzes the storytelling in two different ways. First, it reconstructs the story of this theatrical style, from the foundation to the contemporary situation, passing through several modifications in the topics or in the performative forms. This first analysis wants to explore the learning processes to become a storyteller and the creativity in the storyteller activity too.

In a second time, I introduce a reflection about the social rule of the storyteller in our contemporary society. Barthes and Foucault's theories on the disappearance of the author in the contemporary literature will help me to define what the new function of a storyteller is today.

My approach is founded on a multisite field research in Italy and in Switzerland during the period 2011-2014 and combines theories from anthropology of arts, theater studies, cognitive sciences and ethnography of creativity.

Le 12 septembre 2010 à Chiasso, quelque chose de spécial se produisit. Ce jour-là, j'étais sur scène pour un de mes spectacles de conterie, dans le cadre d'une fête de quartier. À une première vue, rien de spécial : de spectacles, j'en avais faits et j'en fais encore aujourd'hui (à l'heure actuelle, j'ai dépassé la centaine de dates). Mais ce jour, ce 12 septembre 2010, j'eue l'occasion et même le grand honneur de jouer devant ma grand-mère : Annamaria Fontana. Je parle d'occasion car à cette époque-là ma grand-mère ne sortait presque plus de chez elle, affaiblie par le poids de ses 84 ans. J'y ajoute le mot « honneur », car elle a été dans mon enfance la personne m'initiant au conte, à travers la modalité la plus classique : celle de la grand-mère qui raconte des contes à ses petits-enfants. Tout ce que je suis aujourd'hui, comme conteur et comme anthropologue qui étudie les contes et le théâtre de narration, c'est grâce à elle.

Aujourd'hui, ma grand-mère n'est plus... mais toutes les fois que je monte sur scène, c'est à elle qui vont mes pensées. Et c'est à elle que ce travail de thèse est dédié. Je ne peux ne pas évoquer également son frère, Alfredo Butti, qui a également joué un rôle fondamental dans mon existence, en faisant naître en moi la passion pour le théâtre et les arts de la scène. Alfredo, que j'appelais affectueusement Zio Ti, a quitté ce monde le même jour que mon colloque de thèse. Il ne connaîtra jamais, donc, la fin de ce conte qui a été mon travail de recherche, mais je suis persuadé qu'il aurait été satisfait du résultat.

D'autres remerciements s'imposent, car nombreuses ont été les personnes qui ont joué un rôle fondamental (souvent à leur insu) me permettant de terminer ce projet si complexe, fatigant et passionnant qui fut mon terrain de thèse.

Merci aux professeurs. Philippe Geslin et Ellen Hertz pour avoir assuré si brillamment la tâche de directeurs de ma thèse, pour m'avoir encouragé à continuer dans mes enquêtes et pour avoir supporté mes doutes, mes craintes et mes moments de difficulté.

Merci aux membres de mon Jury, MM. Benoît Grison, Gilbert Della Noce et Hamed Bouzzine pour avoir accepté d'être membres de mon Jury. Au début de notre collaboration, je pense leur avoir montré mon pire côté. Cependant, en regardant le résultat final, je me rend compte que leurs apports et leurs critiques m'ont permis d'améliorer mon travail et de parcourir d'autres pistes de réflexions auxquelles je n'aurais jamais pensé.

Merci à Alice, ma copine, qui a toujours su me donner de la confiance en moi-même, y compris dans les moments les plus noirs (... et il y en a eu !).

Merci à ma famille, qui n'a probablement pas encore compris ce qu'un anthropologue fait mais qui continuent, cependant, à me soutenir dans ma vie professionnelle.

Merci à mes collègues assistant-e-s de l'Institut d'Ethnologie de l'Université de Neuchâtel : Julien, Audrey, Alice, Marie-Cécile, Lara, Agnieszka, Leïla, Julie, Nicolas, Aline, Hervé et Aymon, car c'est également grâce à eux que j'ai pu vivre cette expérience professionnelle et humaine si bouleversante et si enrichissante qui est l'assistantat universitaire.

Merci à Patricia, pour les cafés bus ensemble, en discutant sur comment défaire et refaire le monde.

Merci finalement aux conteuses et aux conteurs que j'ai rencontrés sur mes terrains et avec lesquels j'ai eu l'honneur et l'immense plaisir de partager les scènes et les moments de formation. C'est grâce à eux et aux moments passés ensemble que ce travail a pu prendre forme !

*« ... narrare... perdere del tempo insieme... »
(Marco Baliani)*

Table des matières

Table des matières	5
Prologue : «En attendant dans les coulisses»	9
Présentation du contenu de ce travail	9
Le lexique utilisé	9
Le théâtre de narration italien – esquisse d’une première définition	13
Raisons du choix de mon sujet de thèse	15
Être <i>insider</i> sur son propre terrain – mon entrée dans le monde du conte dramatisé	17
Aux sources de ma problématique d’enquête	20
Axes d’enquête de ma problématique et structure du texte	25
Les terrains de mon enquête	28
<i>Milan</i>	29
<i>Reggio Emilia</i>	30
<i>Le Canton du Tessin</i>	31
Méthodologie de recherche	32
<i>L’observation</i>	33
<i>L’entretien</i>	34
<i>L’observation participante</i>	37
<i>L’«autoethnographie» du conteur-chercheur : l’importance de la donnée émotionnelle</i>	39
D’autres méthodes d’enquête	41
<i>Les conteurs se racontent : analyse des conférences publiques</i>	41
<i>Les traces écrites de l’oralité – analyse des matériaux écrits produits par les conteurs</i>	42
Construction du cadre théorique – performance, coulisse et approches hybrides	44
Acte I « Il était une fois le théâtre de narration italien»	48
Préambule	48
Des ressources et des limites d’une approche historique d’un phénomène théâtral	49
Une histoire du théâtre de narration italien	51
La première vague de conteurs – Un homme, une pièce, une triade	51
<i>Une première pièce de théâtre de narration en Italie : le Kohlhaas de Marco Baliani</i>	51
<i>Les deux autres éléments de la triade : Marco Paolini et Laura Curino au Teatro Settimo</i>	54
Le conte, cet objet méconnu	60
<i>Etat des lieux théorique des définitions du conte</i>	61
Un point de départ - La définition du conte pour les dictionnaires grand-public	61
<hr/> <hr/> La définition littéraire du conte	64
<hr/> <hr/> Les structures sous-jacentes au conte – les théories structurelles	66
<hr/> <hr/> Redonner la place au contexte social - L’anthropologie à l’encontre du conte	70
<hr/> <hr/> Les conteurs italophones prennent parole : qu’est-ce qu’un conte ?	74
<hr/> <hr/> Les éléments communs dans les différentes visions du conte	78
Le conte comme pratique	78
Le conte comme voyage	80
Le conte comme renouement avec le passé	81
Conclusion : le statut multiforme du conte, entre objet et pratique, entre structure et culture	82
Aux sources théoriques du théâtre de narration	84
<i>Le théâtre contemporain d’après ’68 en Europe</i>	84
Le théâtre pauvre de Jerzy Grotowski	86
<hr/> <hr/> Antonin Artaud et le théâtre de la cruauté	89
<hr/> <hr/> Bertolt Brecht : théâtre épique et effet de distanciation	93
<hr/> <hr/> Les théories théâtrales de Peter Brook	99

Le théâtre comme source de changement social : Le Manifesto per il terzo teatro	102
<i>Le théâtre d'après '68 en Italie</i>	106
La saison des grands monologues italiens.....	106
<hr/>	
La littérature pour enfance et les expériences du teatro ragazzi	110
<hr/>	
La littérature pour enfance en Italie.....	113
<i>La redécouverte post '68 des pratiques culturelles du passé et le rôle du renouveau du conte</i>	114
<i>La situation socioéconomique de l'Italie entre les années '70 et '80</i>	116
L'influence de la crise économique italienne sur les modalités de production des pièces.....	120
La deuxième vague de conteurs - formation, diffusion, différenciation.....	121
Vers une troisième vague - hybridation des formes, pluralisation des contextes et des pratiques	134
<i>Les changements formels des conteurs de la 3^{ème} vague</i>	135
<i>Les changements de contextes – Festivals et autres manifestations de conterie</i>	145
Conclusion.....	157
Acte II « Maman, apprends-moi à conter »	160
Pourquoi parler du parcours de formation ?	160
Une clarification à propos des termes utilisés	164
Reprendre l'historique de l'offre formative pour en comprendre les logiques actuelles	169
Les acteurs du processus de formation.....	171
<i>Les formateurs : des conteurs légitimés par leur pratique</i>	172
<i>Les apprenants : des futurs conteurs venant par des chemins multiples</i>	175
Les motivations des apprenants	182
Les offres de formation : type de cours et contenus.....	186
Différentes définitions pour une seule signification.....	186
Une typologie des offres de formation	187
<i>Les initiations à l'art de la conterie</i>	188
<i>Les cours pour conteurs débutants</i>	189
<i>Les cours pour conteurs avancés</i>	190
<i>Les laboratoires permanents</i>	192
Les contenus des cours de formation	194
<i>Les deux principes fondamentaux du théâtre de narration</i>	195
<i>Les savoirs issus des activités de formation</i>	196
La figuration	196
<u>Apprendre à se situer</u>	<u>205</u>
A propos de la notion d'image mentale.....	207
De la capacité à produire des images mentales.....	208
<u>L'image mentale comme mnémotechnique.....</u>	<u>209</u>
L'image mentale comme source de création.....	211
Des éléments de technique théâtrale au service de la figuration.....	212
<u>La voix : travail sur les centres de résonance et travail sur la posture</u>	<u>213</u>
<u>Le corps et la posture : les premiers sources et les premiers signaux communicatifs du conteur</u>	<u>215</u>
Mimique gestuelle et faciale.....	216
La capacité à improviser	228
<u>À propos de la relation entre le conteur et son texte théâtral</u>	<u>230</u>
<u>L'improvisation dans les cours de formation</u>	<u>234</u>
L'interaction avec le public comme autre source d'improvisation.....	236
Les moments de pratique.....	239
Des éléments transversaux aux contenus de formation	243
<i>Le cercle</i>	243
<i>Les échanges informels entre les acteurs sociaux du cours</i>	244
<i>La musique : un autre langage dans un théâtre d'oralité</i>	246

<i>Les supports écrits</i>	248
<i>Le carnet personnel du conteur : bien plus qu'un journal intime</i>	251
<i>Le rôle des objets dans les moments de formation</i>	254
<i>La chaise du conteur – bien plus qu'un objet de scène</i>	257
Conclusion	260
Acte III - « Il faut passer du temps avec nos histoires»	264
Un parcours ou des parcours de création ?	266
Cerner notre objet d'étude – les composantes d'un moment de création dans le théâtre de narration	267
La création	271
<i>Choisir son conte ou être choisis par son conte ?</i>	271
<i>Les facteurs personnels : le conte comme objet, le conte comme sujet du choix</i>	272
<i>Les facteurs externes</i>	276
<i>Les facteurs structurels du conte</i>	277
<i>Préparer le conte à être conté</i>	280
La forme du travail et le rôle du texte écrit comme support de création	281
Les pratiques d'appropriation d'un conte	284
La lecture des lignes blanches	285
La construction des personnages : Stanislavskij vient à l'aide des conteurs	289
Du texte écrit au texte à raconter – les changements fondamentaux	291
La mise à l'écart d'une partie des descriptions	291
L'actualisation du texte	292
Le changement des caractéristiques des personnages	294
L'anaphore des passages fondamentaux	295
L'intégration d'autres formes de langage	295
Le langage corporel	296
Les langages de mise en scène	299
Les collaborations de régie	300
La répétition	305
<i>De la remise en question de la répétition</i>	305
<i>L'invention de nouveaux publics</i>	306
<i>La performance comme moment de répétition</i>	308
<i>Choisir et évaluer les modifications : le principe d'harmonisation du conte</i>	310
La performance	314
<i>La structure de base d'une performance</i>	316
L'avant-performance : échauffement et activation du conteur	317
L'accueil	318
Le début	319
La phase centrale et les ponts	321
La formule de clôture	322
Les remerciements	324
Conclusion - création, répétition et performance : trois moments distincts ou trois nœuds du même réseau ?	325
Epilogue : «Et ils vécutent heureux jusqu'à la fin des temps »	327
Comblant le vide théorique autour du théâtre de narration italien	327
<i>Le théâtre de narration en Italie : une histoire plus plurielle que ce que l'on pense</i>	327
<i>Plusieurs chemins de formation pour essayer de maîtriser des tensions</i>	328
<i>Le processus créatif : 3 nœuds en étroite et perpétuelle corrélation</i>	330
Le conteur italien, un nouvel auteur dans le XX et le XXI siècle ?	331
Vers des nouveaux champs d'application du travail du conteur	337
<i>Des histoires pour vendre : le storytelling marketing</i>	338
<i>De l'émotionnel dans les histoires : les contes comme modalité thérapeutique</i>	338

L'anthropologue sort de la scène et prend finalement son congé... pour y revenir un jour	340
Bibliographie.....	342
Index des photos.....	353
Annexes	354

Photo de couverture : Carlo Ottolini raconte au Festival *Reggionarra* (photo prise par moi-même, © du chercheur)

Prologue : «En attendant dans les coulisses»

Présentation du contenu de ce travail

Le travail qui suit présente et résume les résultats d'une recherche de 3 ans conduite entre 2011 et 2014, sur ce que je nommerai à partir de maintenant le théâtre de narration italien¹.

Cette recherche a été menée pour me permettre d'obtenir le titre de docteur ès anthropologie de l'Université de Neuchâtel (Suisse).

Le but de ce premier chapitre est celui d'introduire le lecteur à la compréhension des grandes lignes théoriques et méthodologiques de mon travail d'enquête, afin de lui permettre – ensuite – de passer à la lecture des trois grandes parties analytiques de mon travail et de ma réflexion scientifique.

Plus concrètement, dans un premier temps, je vais présenter brièvement mon objet d'étude, afin que le lecteur puisse saisir un premier volet des spécificités qui caractérisent ce genre de théâtre, ses origines, son développement et sa forme actuelle.

Deuxièmement, je vais illustrer les fondements caractérisant mon enquête de terrain. Ce sera dans cette partie que je donnerais des informations à propos des terrains spécifiques sur lesquels j'ai enquêté, sur la méthodologie adoptée dans les différents moments de ma recherche et sur la problématique de départ qui a influencé mes questionnements tout au long de ma recherche. Cette réflexion me permettra, également, de mettre en évidence les buts de mon travail et la structure générale du texte qui suivra.

Je terminerai cette première partie introductive par une réflexion sur le cadre théorique adopté, afin de mettre en évidence certains atouts de mon enquête sur lesquels j'aimerais pouvoir revenir dans la partie conclusive de mon enquête de thèse.

Le lexique utilisé

Avant de me consacrer à la présentation de mon objet d'étude, je crois qu'il est nécessaire de s'attarder quelques minutes sur le lexique que je vais utiliser pour nommer et décrire certains éléments et certains acteurs sociaux rencontrés sur mes terrains d'enquête et qui seront cités dans mes réflexions.

Il s'agira, surtout, d'essayer de clarifier la différence entre deux couples de termes qui pourraient créer des malentendus si non clairement définis. Il s'agit des binômes de termes « comédien » vs. « acteur » et « comédien » vs. « conteur ».

¹ Traduction personnelle de l'expression italienne « teatro di narrazione » utilisée en italien pour désigner le genre de théâtre qui sera l'objet d'étude de mon enquête.

En ce qui concerne la première dichotomie, je vais utiliser une distinction formelle en nommant « comédien » toute personne qui se produit sur scène devant un public dans le cadre d'une performance théâtrale². Le terme « acteur », par contre, sera utilisé avec l'adjectif « social » pour décrire toute personne (ou également tout objet) jouant un rôle dans le tissu social qui fait partie de mes terrains d'enquête, suivant la terminologie technique adoptée par la plupart des sciences sociales.

La distinction à faire entre les termes « comédiens » et « conteurs », par contre, est beaucoup plus complexe à définir d'une façon claire. Sur mes terrains d'enquête j'ai pu rencontrer les avis les plus divers sur la question. Une partie de mes interlocuteurs affirment qu'il n'existe aucune différence entre les deux termes, qui peuvent donc être utilisés de façon équivalente. Un acteur social performant sur scène, peut être donc nommé – indistinctement – soit « conteur » que « comédien ».

Une autre partie de mes interlocuteurs affirme que l'acteur social performant sur scène et suivant les principes qui règlent la performance dans le cadre du théâtre de narration, doit s'appeler « conteur », car la différence entre le conteur et le comédien de théâtre est très marquée. C'est par exemple l'avis de Mimmo Cuticchio³, conteur sicilien, qui affirme que le conteur a une histoire à raconter à travers ses mots, et que, en revanche, le comédien aurait un corps à travers lequel mettre en scène des événements.

Un troisième avis part finalement des mêmes bases, à savoir d'une distinction existante entre le terme « conteur » et « comédien », mais se fonde plutôt sur les « origines » de formation et de pratique de l'acteur social. Ainsi, une personne ayant suivi une formation « académique » en performance théâtrale (c'est-à-dire, suivant les définitions émiques⁴ de mes interlocuteurs, une formation menant à la profession de comédien de théâtre, reconnue par l'Etat italien et suivie dans une « *Accademia* » de théâtre)⁵ devrait se nommer « comédien », même s'il performe dans ce genre appelé théâtre de narration. Une personne performant des pièces de

² M'accordant avec le point de vue de Bernard Müller, je vais définir, dans un premier temps au moins, le concept de performance comme « [...] *une succession ou une série d'actions [...]* » (Müller 2009) en y ajoutant l'adjectif « théâtral » pour marquer le fait qu'elle se déroule sur une scène devant un public, suivant la définition de théâtre donnée par Grotowski (1993).

³ Pour ce qui en est de l'anonymat de mes interlocuteurs et de la gestion de la confidentialité de mes données, je renvoie le lecteur à la partie de cette introduction consacrée à ma méthodologie d'enquête.

⁴ Pour ce qui en est de la signification des termes « étic » et « émic » je renvoie le lecteur aux manuels de recherche en anthropologie et/ou en sciences sociales, comme par exemple Creswell (1998).

⁵ Cette notion d'« académique » sera ultérieurement discutée dans la partie de ce travail consacrée à l'analyse des parcours de formation des conteurs.

théâtre de narration mais n'ayant pas de formation de comédien, serait donc nommée – par conséquent – « conteur ».

Il est donc difficile de choisir un terme à utiliser, car les théories illustrées relèvent de catégorisations émiques pertinentes et explicatives, toutes les trois, de la vision que chaque acteur social a de la réalité qui l'entoure.

Après réflexion, j'ai finalement décidé d'utiliser une catégorisation étique, ayant un but purement opérationnel, c'est-à-dire celui de faciliter la lecture de mon texte et sa compréhension par le lecteur. C'est pour cette raison que j'utiliserai le terme de « conteur » pour définir toute personne (ou mieux, tout comédien – soit-il professionnel ou amateur) performant dans ce genre appelé théâtre de narration ; par conséquent, le terme de « comédien » sera utilisé pour nommer tous les autres comédiens ne jouant pas dans le cadre de ce genre mais dans d'autres styles.

En effet, surtout dans les analyses de la technique de jeu des conteurs, il sera pour moi capital de montrer en quoi cette technique se rapproche ou se distancie d'autres techniques théâtrales utilisées dans d'autres genres de théâtre. Le fait de marquer une distinction claire entre les deux groupes de pratiquants, d'un côté les comédiens travaillant sur des pièces de théâtre de narration et, de l'autre, les comédiens jouant dans d'autres genres, par l'utilisation de deux appellatifs différents, m'aidera à rendre mes propos plus clairs aux lecteurs.

En ce qui concerne l'appellatif de théâtre de narration, je vais le définir dans la prochaine partie de cette introduction en décrivant les grandes lignes qui déterminent son fonctionnement et ses logiques formelles et esthétiques. Cette première définition sera, ensuite, complétée tout au long de mon texte, grâce aux différents focus sur les parties qui composeront l'ensemble de mon analyse et de ma réflexion scientifique.

Pour éviter de rendre mon texte rébarbatif et répétitif, je vais également utiliser des synonymes en substitution de l'expression « théâtre de narration ». Les plus utilisés seront « théâtre des contes », « narration dramatisée », « narration sur scène » ou encore, plus simplement, conterie. Ce dernier terme sera préféré car, au contraire des autres termes, il ne dérive pas d'une traduction de la langue italienne (qui n'a pas – à ma connaissance – de termes équivalents) mais d'un mot utilisé par certains conteurs du Renouveau des contes français (dont par exemple Hamed Bouzzine) et me permettra donc d'être plus précis.

Dans les mêmes buts de rendre mon texte facile et rapide à lire, je vais également parfois laisser tomber l'adjectif « italien » ou les qualifications « de l'Italie » et « italoophone » qui accompagnent normalement les expressions « théâtre de narration » et ses synonymes. Naturellement, cet adjectif est toujours sous-entendu, au moins que je n'aie pas l'intention de

parler d'autres formes de théâtre de narration présentes dans d'autres pays. Dans ce cas, l'adjectif ou l'expression qualificative relative à ce pays seront toujours mentionnés de manière explicite.

Le mot « conte » doit également être expliqué dans son utilisation à l'intérieur de ce texte.

En effet, j'ai longuement réfléchi à la pertinence de l'utilisation de ce mot pour désigner les pièces produites et jouées sur scène par les conteurs sur lesquels j'ai enquêté.

Au début de ma réflexion, mon idée avait été celle d'utiliser le mot « pièce » pour définir ces produits artistiques, en coïncidence avec les autres genres de théâtre et cela pour deux raisons.

Premièrement, il n'est pas rare que les pièces de théâtre de narration – bien que maintenant la forme d'un conte⁶ - soient des nouvelles écritures n'ayant rien à voir avec un conte appelé « traditionnel ⁷ » : utiliser le mot « pièce » pour décrire ce produit, me permettra donc de mettre en garde le lecteur à propos de liens qui peuvent être faciles à faire dans le sens commun mais qui se révéleraient abusés et inexacts.

Deuxièmement, parfois les pièces de théâtre de narration (surtout les pièces pour enfants et jeune public) sont composées par plusieurs unités indépendantes mises ensembles par un fil rouge (que les conteurs francophones appellent parfois « cadre »). Chacune de ces unités est un conte indépendant des autres. Dans ce cas, donc, le produit du conteur n'est pas un conte unique mais l'union de plusieurs contes et le conte serait ici l'unité fondamentale qui compose une entité en réalité plus composite et hétérogène. Le fait de l'appeler « pièce » m'aurait donc permis de marquer cette distinction.

Cependant, en relisant le premier jet de mon travail écrit, j'ai eu le sentiment que toute évacuation du terme « conte » pour nommer et décrire les produits artistiques des conteurs, éloignait trop mon texte de ce que j'avais rencontré sur le terrain. Mes interlocuteurs, en effet, parlent continuellement de leurs contes et le fait d'éliminer ce mot de mes propos, n'aurait pas rendu justice à cette pratique de mes interlocuteurs. Je vais donc, finalement, essayer d'utiliser les deux termes « pièce » et « conte » selon l'utilisation que mes interlocuteurs en font dans leurs discours. « Conte » traduira donc le mot italien « *racconto* » et son synonyme « *storia* » qui sera également restitué par le mot français « histoire ». En ce qui concerne le mot pièce, il n'y aura pas de traduction, étant donné que ce mot francophone est couramment

⁶ On verra cette notion dans la suite de mon analyse sur les contenus et la forme des pièces de théâtre de narration.

⁷ C'est à dire un conte ancien ou contemporain issu et transmis par la tradition orale sur les territoires italiens et italophones.

utilisé dans le langage théâtrale italien et, donc, également par mes conteurs. Le mot « spectacle », quant à lui, sera utilisé pour traduire le mot italien « *spettacolo* ».

Si ces conventions de traduction permettront au lecteur de se repérer dans l'univers des termes utilisés par mes interlocuteurs, il sera cependant nécessaire de discuter de la définition émiq (et étique, également) du mot conte : cette discussion sera faite dans la première grande partie analytique de mon travail.

Finalement, pour conclure cette partie consacrée au lexique que je vais utiliser dans la suite de mon travail écrit, il est nécessaire d'apporter une précision ultérieure à propos de la dimension du genre : dans ce travail écrit, pour des raisons encore une fois tournant autour de la facilité de lecture, je vais utiliser – et cela pour un choix totalement arbitraire de ma part – la forme masculine des mots et des adjectifs qualifiant mes interlocuteur. Cette forme englobe, il en va sans dire, également la forme féminine, surtout car mes observations de terrain m'ont permis de conclure qu'il n'y a aucune prédominance d'un genre de conteurs (ou de conteuses) sur l'autre.

Le théâtre de narration italien – esquisse d'une première définition

Après avoir clarifié certains éléments du lexique qui sera employé, je vais essayer de donner une première définition de ce qui en sera l'objet d'étude, à savoir le théâtre de narration italien.

Bien entendu, chaque partie de ce travail écrit (et surtout la toute première grande partie analytique) contribuera à fournir des éléments spécifiques et précis sur une partie de ce sujet, complétant donc au fur et à mesure sa définition. Je crois, cependant, qu'avant de se lancer dans une analyse de mes données, il est judicieux de signaler au moins quelques éléments fondamentaux permettant au lecteur de se faire une idée de ce qu'on entend en parlant de « théâtre de narration italien ».

Derrière cette étiquette, se cache aujourd'hui une multitude de formes de performance sur scène qui présentent, cependant un même élément commun.

En effet, toutes les pièces de théâtre de narration se structurent par l'action sur scène d'un comédien⁸ qui raconte une histoire au public face auquel il se trouve en jouant alternativement, surtout par le biais de son oralité mais également grâce au langage de son

⁸Je me base, ici, sur le cas de figure le plus diffus, à savoir la forme monologique de ce type de spectacle, tout en sachant que des pièces performées par deux ou plusieurs conteurs sont également possibles, comme on le verra dans la partie consacré à l'histoire du théâtre de narration italien.

corps, tous les personnages de ce conte et, surtout, le personnage du narrateur qui est neutre et externe aux événements racontés.

Le théâtre de narration est, donc, un théâtre fondamentalement de parole, bien qu'une composante relative au langage corporel soit plus ou moins présente en fonction du style de performance du conteur, et une forme de spectacle essentiellement monologique, bien qu'il prenne ses distances d'autres formes de théâtre-monologue (comme par exemple l'*Ode Civile*), par la présence de cette figure du narrateur externe.

Le moment d'émergence de cette nouvelle forme théâtrale semble coïncider, dans les discours de mes interlocuteurs, avec la première représentation de la pièce *Kohlhaas*, joué par le comédien et conteur Marco Baliani



Photo 1 Marco Baliani performant la pièce *Kohlhaas*.

et co-écrite par Baliani et Remo Rostagno. Cette première représentation date de l'année 1989. C'est lors de la parution de cette pièce que Baliani expérimente sur une scène théâtrale, pour la première fois, une forme de spectacle caractérisée par la mise en scène d'un conteur qui entretient son public en racontant des événements de façon neutre, sans une prise de position apparente.

En réalité, comme nous allons le voir dans l'analyse historique que je proposerai par la suite, d'autres comédiens avaient déjà entrepris un parcours de recherche artistique parallèle, les conduisant vers le statut de conteurs sur scène. Marco Baliani est, cependant, le premier qui arrive à porter sur scène l'aboutissement de ce parcours, qui a vu le jour grâce à ses expériences avec des productions de théâtre pour jeune public et à un intérêt grandissant pour la redécouverte de la pratique du conte appelé « traditionnel » qui s'est produit en Italie, mais également dans d'autres pays européens à partir des années '70.

Originellement très stricte à propos de sa mise en scène et de son esthétique (les premiers conteurs racontaient assis sur une chaise, sans costumes, sans décors et sans objets et la plupart des pièces traitait des questions de revendication sociopolitique ou économique), le théâtre de narration subira au fil des années, une évolution et une différenciation de formes assez importantes, en arrivant à s'hybrider avec nombreux autres arts de la scène et à toucher une pluralité de thématiques (notamment en s'ouvrant au jeune public avec la naissance d'un sous-genre tournant autour des contes pour enfants et des contes merveilleux).

Le lecteur, en tout cas, pourra pour l'instant se contenter de retenir cette centralité de la figure du narrateur externe, comme la véritable nouveauté stylistique caractérisant l'émergence de cette nouvelle forme de théâtre.

Raisons du choix de mon sujet de thèse

Dans les prochains paragraphes de cette introduction, je vais fournir au lecteur les éléments fondamentaux pour comprendre mon travail de terrain et de mon enquête en général.

Afin de saisir pleinement les enjeux et les buts de cette recherche, je crois qu'il est nécessaire de partir des raisons qui m'ont poussé à me consacrer à une analyse anthropologique de ce style théâtral.

Je ne peux pas nier que mon parcours de vie personnel m'a beaucoup influencé dans le choix de ce mon objet d'études. En effet, depuis l'année 2000, j'ai moi-même entrepris un parcours de formation et de pratique comme conteur et cela après avoir rencontré Massimo Bonini, conteur tessinois qui a été mon premier enseignant.

Au fur et à mesure que je progressais dans mon apprentissage de conteur et dans ma pratique sur scène, j'apercevais une série d'éléments autour de moi qui ont éveillé ma curiosité anthropologique.

Premièrement, une fascination particulière a toujours été engendrée par le principe que j'appellerais, dans ce travail, de la « figuration », qui est l'élément fonctionnel de base autour duquel toute la pratique sur scène, tout l'apprentissage et toutes les étapes du processus créatif des conteurs se basent.

Ce principe, prévoit que chaque conteur s'appuie pour raconter, sur une série d'« images mentales⁹ » recrées en lui en puisant dans ses souvenirs et surtout dans les expériences pratiques vécues dans sa vie. Le recours à ces images serait fondamental pour donner de la structure au flux de parole qui constitue la base de la performance du conteur sur scène et influencerait également son recours au langage corporel.

Toute l'activité d'un conteur est basée sur la construction de ces images mentales et sur la maîtrise de la technique à employer pour y arriver.

En réfléchissant autour de ce principe, des notions issues de l'anthropologie des techniques et des sciences cognitives, telles que l'apprentissage en situation (Lave et Wenger 2009), l'apprentissage par le geste ou encore la cognition distribuée (Hutchins 1996) ont titillé ma curiosité. J'ai commencé à me demander quelles seraient les logiques personnelles et sociales

⁹ Notion qui sera également discutée dans la partie de mon travail consacrée aux parcours de formation.

sous-jacentes à ce phénomène et quelle serait l'influence du principe de la figuration sur la technique, l'apprentissage et le processus créatif des conteurs italiens.

Un deuxième élément stimulant ma réflexion a été celui de la dimension communautaire des conteurs. En les suivant comme simple passionné, j'ai vite remarqué que les mêmes conteurs semblaient se donner rendez-vous implicitement ou explicitement aux différents festivals et aux différentes occasions de performance ou de formation pour partager un vécu qui semblait aller au-delà des moments de jeu. Certains conteurs se connaissent depuis longtemps, ont monté des projets ou suivi des moments de formation ensemble et leurs discours, lors des occasions de retrouvailles, semblent virer de la pure dimension artistique pour toucher également la dimension personnelle, interpersonnelle ou relationnelle.

La pratique du conte sur scène donc, semble unir ces conteurs grâce à l'émergence d'un esprit de communauté. J'ai tout de suite pensé au concept de « communauté de pratiques » théorisé par Etienne Wenger (2005), comme porte d'entrée pour une analyse de cette présupposée communauté de pratique des conteurs italiens.

Dernièrement, une troisième spécificité de ce style théâtral a attiré mon attention : partant du présupposé émique selon lequel le théâtre de narration italien aurait vu le jour en 1989 avec la pièce de Marco Baliani dont j'ai parlé plus haut, et considérant que Baliani et les autres premiers conteurs sont encore en vie et actifs sur scène aujourd'hui, travailler sur ce style de théâtre m'aurait offert une occasion unique pour enquêter soit auprès des fondateurs de ce style soit auprès des praticiens actuels, en pouvant aussi questionner en profondeur les changements historiques, stylistiques et esthétiques mais également les tendances lourdes persistant jusqu'à nos jours.

À côté de ces raisons d'intérêt, d'autres atouts cette fois-ci logistiques ont fait pencher la balance des choix sur cet objet d'étude. Grâce à ma pratique en tant que conteur, je possédais – dès le début de mon enquête de terrain – un réseau assez important et assez bien structuré, me permettant d'accéder à des conteurs, à des moments de formation et à des spectacles.

Cela ne veut pas dire que mon réseau n'ait pas évolué tout au long de mon enquête de terrain. En effet, si l'accès aux parcours de formation et aux performances des conteurs était déjà assez abouti dès le début de mon enquête, l'accès aux différentes étapes du processus créatif a dû être construit progressivement, car en tout début de mon terrain je n'avais pas envisagé de consacrer une partie de mes recherches là-dessus.

Le fait de connaître de l'intérieur la pratique de la conterie m'a, en outre, permis de minimiser les moments – communs à tout terrain anthropologique – d'être à la mauvaise

place au mauvais moment et avec le mauvais statut, bien que des moments de difficultés aient pu être observés surtout au début de mon enquête.

Troisièmement, le fait d'avoir de la famille à Chiasso, village suisse tout près de la frontière avec l'Italie, a facilité l'organisation et le déroulement des séances de terrain et m'a permis de me rendre fréquemment sur les lieux fréquentés par mes informateurs, en fonction des besoins et des occasions. Ceci a été un atout précieux, si on pense que la plupart des conteurs autour desquels j'ai enquêté ne travaille que partiellement dans le cadre du théâtre de narration ; la flexibilité et la réactivité du chercheur sur le terrain a donc été une condition préalable pour mener à bien mon enquête, comme la connaissance de la langue de performance des artistes observés, présumé fondamental dans une enquête tournant autour d'un théâtre qui reste fondamentalement basé sur l'oralité.

Être *insider* sur son propre terrain – mon entrée dans le monde du conte dramatisé

Ma posture ethnographique face au théâtre de narration italien est celle d'un *insider* et non pas celle d'un simple observateur externe. Il est donc important de détailler brièvement ma posture et l'histoire de l'étroite relation que j'entretiens aujourd'hui avec le conte dramatisé italien.

Mon premier contact avec des conteurs italiens, ou mieux italophones, date – comme je viens de le dire – de l'année 2000. C'est à cette époque que j'ai rencontré pour la première fois Massimo Bonini. Massimo travaillait en tant qu'enseignant d'école primaire, activité professionnelle qu'il continue à



Photo 2 Moi-même en train de jouer pendant un spectacle de théâtre de narration.

exercer encore actuellement, et – dans son temps libre – il s'adonnait à la cause du théâtre de narration. Après une première collaboration avec le collectif de conteurs tessinois des Confabula, l'un des groupes de conteurs les plus connus sur le territoire du Canton du Tessin, initiateurs entre autres du *Festival Internazionale di Teatro di Narrazione* de Arzo, Massimo

avait décidé de continuer tout seul son activité de conteur¹⁰ et il se partageait entre des spectacles et des soirées de formation¹¹.

C'est précisément lors d'une soirée de ce type, à laquelle j'avais participé en donnant un coup de main à l'organisation, que j'ai vu pour la première fois Massimo en action. N'ayant jamais vu de conteurs sur scène, j'ai été très frappé par sa technique théâtrale : à l'époque je ne connaissais rien d'autre que l'idée du théâtre que la plupart des gens a, c'est-à-dire celle de l'apprentissage par cœur d'un texte et de la performance sur scène, en endossant un rôle et en agissant en interaction avec d'autres comédiens, des objets de scène, des costumes et un décor. En face de moi, contrairement à mes attentes, j'avais un individu qui performait seul, en jouant tous les personnages et en recréant par le biais de son corps les décors, les objets, les costumes et, en général, tout l'univers du conte. C'est probablement cette mise au centre du corps et de la figure du conteur qui a fait naître en moi une sorte de volonté d'émulation de cette figure.

J'ai donc commencé à me proposer comme conteur de façon spontanée, en essayant de faire de mon mieux pour reproduire sur scène les conseils donnés par Massimo ce soir-là. Jusqu'en 2009, cependant, je ne connaissais rien à propos de la réelle diffusion de cette forme de théâtre, ni de l'offre festivalière ou liée à la formation des conteurs.

Cette année-là, pour la première fois, je suis entrée en contact avec le *Festival Internazionale* de Arzo. Grâce à cette deuxième rencontre, j'ai pu prendre conscience du niveau d'institutionnalisation et de diffusion de la pratique liée au théâtre de narration. J'ai également pu commencer à effectuer une sorte de *mapping* (Schatzmann et Strauss 1976) des acteurs de ce processus et des lieux de diffusion et de pratique. Dernier aspect lié au festival de Arzo, j'ai eu l'occasion de participer à un séminaire donné par le *Teatro dell'Orsa* de Reggio Emilia. Cette nouvelle participation m'a permis d'entrer en contact, pour la première fois, avec des conteurs professionnels. Les conteurs du *Teatro dell'Orsa*, et surtout les deux fondateurs Monica Morini et Bernardino Bonzani, resteront, pour les années suivantes, une grande source d'inspiration pour mon activité de conteurs, surtout car – comme moi-même – cette

¹⁰ Dans un entretien que j'ai pu avoir avec lui, il attribuera cette décision à son choix de vouloir passer plus de temps avec sa famille, et de vouloir rechercher donc une forme de narration plus libre et flexible que le fait de faire partie d'un collectif.

¹¹ Comme je vais le détailler dans le chapitre consacré aux types de cours de formation offerts par les conteurs, Massimo Bonini donnait surtout des soirées d'introduction au conte, se basant essentiellement sur sa performance et servant ensuite de base d'échange et de réflexion avec les participants dans un deuxième moment.

compagnie de théâtre s'intéresse aux contes italiens dits «traditionnels» et « contemporains» et au théâtre de la mémoire.



Photo 3 Monica Morini, l'une des deux fondateurs de la compagnie du Teatro dell'Orsa de Reggio Emilia.

Suite à cette rencontre, j'ai décidé d'intensifier mon activité de conteur, qui à l'époque comptait une moyenne de 3-4 spectacles par année et de suivre d'autres cours.

J'ai donc effectué un stage avec Roberto Anglisani (élève de Marco Baliani, que j'ai connu également dans l'édition 2009 du festival de Arzo, dans lequel il avait présenté son spectacle *Giungla*) en 2010, commencé à fréquenter régulièrement les différents festivals et

spectacles offerts un peu partout au Tessin et dans l'Italie du nord et intensifié mon activité sur scène.

Ce choix a été très payant dans le cadre de mon enquête de terrain : en décidant, en 2011 de mener une enquête ethnographique sur ce genre de théâtre, il a tout de suite paru évident qu'il aurait fallu pouvoir accéder à un bassin de conteurs suffisamment étendu, aux différents statuts (conteurs amateurs, conteurs professionnels, formateurs) et aux différents niveaux de formation (cours pour conteurs débutants, cours spécifiques pour conteurs avancés, projets de spectacles, etc...).



Photo 4 Bernardino Bonzani, l'autre fondateur de la compagnie du Teatro dell'Orsa de Reggio Emilia.

J'ai donc pu exploiter mon expérience en tant que conteur amateur pour accéder aux réseaux sociaux et aux pratiques utiles à ma posture de chercheur.

À la fin de mon enquête de terrain (juin 2014), j'avais donc suivi une quinzaine de cours de formation tous niveaux confondus allant de la soirée d'introduction pour jeunes conteurs débutants au cours spécifique pour professionnels, dont deux cours en langue française; j'avais également eu la possibilité d'interviewer et d'observer au moins 90 conteurs (entre professionnels et amateurs) surtout sur mes terrains principaux (cf. chapitre « Les terrains de mon enquête») et d'ethnographier une dizaine de festivals en Italie, dans le Canton du Tessin et en Romandie¹²; j'avais notamment raconté au rythme de 35 à 45 spectacles par

¹² Comme pour ce qui en est des cours suivis en langue française, j'ai ressenti, vers la fin de mon enquête de terrain la nécessité de mettre en relation ce qui se fait dans le domaine du

année, joué dans 4 festivals et participé à une création collective avec 15 autres conteurs amateurs et professionnels. J'ai, également, eu l'occasion de donner 3 laboratoires d'introduction au théâtre de narration au sein d'associations travaillant avec jeunes et enfants dans le Canton du Tessin.

À l'heure actuelle, alors que les phases d'entretien et d'observation des conteurs et du public ont terminé, je continue avec mon activité de conteur sur scène et je me forme régulièrement (au-moins une fois par années) auprès de conteurs professionnels.

Je suis conscient du fait que mon implication personnelle et artistique dans l'univers du conte italien peut soulever des doutes à propos de la scientificité de mon travail en tant que chercheur. C'est pour cette raison que j'ai essayé, tout au long de mon enquête de terrain et de mon analyse, de déployer une série de stratégies me permettant de me distancier de mon objet d'étude et de garder une posture qui soit la plus neutre et scientifique que possible. Je vais détailler quelques-unes de ces stratégies dans la suite de mon travail.

Aux sources de ma problématique d'enquête

Bien que fonctionnels à éveiller une curiosité personnelle et anthropologique, les raisons personnelles et logistiques que j'ai évoquées plus haut ne peuvent pas fournir des bases pour une problématique de recherche structurée et efficace. Pour cette raison, après avoir effectué le choix de mon sujet de thèse, il a fallu commencer à jeter les bases pour favoriser l'émergence d'éléments de problématisation autour de mon sujet.

La toute première idée que j'ai eue était celle de me concentrer sur la relation entre les conteurs et les objets sur scène, partant du présupposé que ce type de théâtre se déclinerait en dehors de toute forme de matérialité, sans ni objets, ni décors.

Cependant, déjà mes toutes premières observations m'ont permis de mettre en évidence le fait qu'aujourd'hui le théâtre de narration intègre pleinement dans sa démarche la possibilité que le conteur se construise un décor propre à ses pièces avec une surabondance d'objets éparpillés sur scène et utilisés de différentes façons¹³.

La réalité que j'étais en train d'observer sur le terrain semblait donc contredire les éléments formels de ce genre de théâtre au moment de ses origines.

théâtre de narration italien avec d'autres formes similaires de conteries dramatisées d'ailleurs. Tout au long de mon enquête j'ai eu l'occasion d'observer des conteurs espagnols, anglo-saxons, d'Amérique latine québécois, germanophones français, etc... Pour des raisons linguistiques et de proximité géographique, j'ai décidé de me concentrer sur le cas des artistes du Renouveau des Contes français, qui seront donc présents en filigrane à ce travail.

¹³On reviendra sur ces éléments dans la partie consacrée à l'histoire du théâtre de narration.

Cependant, c'est notamment grâce à ces observations que j'ai pu parvenir à la problématique centrale qui aurait ensuite influencé toute ma démarche de terrain. Cette problématique se caractérise par un double enjeux, descriptif et analytique.

L'enjeu descriptif de ma réflexion théorique, se construit autour d'un décalage que j'ai vite remarqué entre l'état des lieux de la recherche sur ce genre de théâtre et les manifestations actuelles de la narration sur scène.

En effet, si la vision qu'on pourrait appeler « primordiale » (dans le sens qu'elle se base sur les premières manifestations de ce nouveau genre de théâtre) caractérisée par l'absence d'objets, de décor ou de costumes, et fidèle au théâtre pauvre théorisé par Grotowski (1993) n'était plus observable sur le terrain à cause d'une série d'évolutions esthétiques et formelles, elle était encore très présente dans l'ensemble des publications écrites sur le théâtre de narration. Les monographies traitant du théâtre de narration semblent s'être arrêtées – dans leurs analyses du phénomène – à une période autour des années 1995-1996, c'est-à-dire au moment du passage entre la première vague des conteurs et la deuxième¹⁴.

En effet, les sources consacrées à l'étude de la narration dramatisée, traitent souvent de l'œuvre de peu de conteurs et de peu de pièces : l'analyse des chercheurs s'arrête au moment où aux trois conteurs composant le groupe fondamental qui a introduit ce nouveau langage théâtral basé sur la narration dramatisée (Marco Baliani, Laura Curino e Marco Paolini) commencent à s'ajouter des nouveaux conteurs (Ascanio Celestini, Davide Enia, Roberto Anglisani et d'autres).

Nous savons par contre que le développement de ce théâtre ne s'est pas arrêté à ce moment, mais il a continué: des nouvelles pièces ont été créées, des nouveaux conteurs ont rejoint les scènes et aujourd'hui en observant les programmations des festivals et des autres occasions de conterie, nous remarquons vite que les noms cités par les sources bibliographiques publiées ne sont qu'une partie des conteurs qui travaillent aujourd'hui en Italie.

Une analyse de terrain s'imposait donc pour essayer de compléter cette analyse historique du genre de théâtre et pour montrer également un élément qui n'a jamais été suffisamment mis en valeur : le fait que l'émergence de ce théâtre n'est pas uniquement le fruit des parcours artistiques et personnels des premiers comédiens qui ont décidé de se lancer dans la création d'un nouveau langage expressif mais découle également d'une réflexion propre au terrain dans lequel ce théâtre est né. En effet, mon enquête a essayé de montrer qu'au moins trois autres composantes ont fait en sorte que ce théâtre puisse émerger : l'existence d'un échange

¹⁴Ces termes seront clarifiés et expliqués dans la partie consacrée à l'analyse de l'histoire de ce genre théâtral.

vif et complexe tournant autour des théories théâtrales d'après '68, un mouvement, pas propre uniquement à l'Italie mais généralisé à l'ensemble de l'Europe centrale, de redécouverte des pratiques culturelles du passé (Bromberger et al. 2004) et – dernièrement – une situation socioéconomique particulière propre à la réalité italienne.

Cependant, le trou historique n'était pas la seule lacune que j'ai pu remarquer en faisant l'état des lieux de la recherche sur le théâtre de narration italien.

La lecture des sources bibliographiques a montré que les chercheurs ont jusque-là, privilégié soit une analyse focalisée sur la biographie des comédiens ou des conteurs, soit une analyse des contenus des pièces mises en scène. Une série de points importants a toujours été négligée, notamment en relation à la technique de jeu utilisée par les conteurs performants sur une scène, à l'apprentissage de cette technique et au processus créatif utilisé pour créer les pièces qui composent le répertoire de chaque conteur.

La recherche, dans son état actuel, semble nous présenter un groupe de conteurs (pas exhaustif, à vrai dire) sans nous dire comment les membres de ce groupe sont arrivés à devenir conteurs, comment ils jouent et comment ils créent leurs productions.

Cette vision n'était donc pas complète et une enquête de terrain s'imposait pour élargir la vision qu'on peut avoir de ce phénomène théâtral.

Un tout dernier point méritait également d'être mis en lumière : le phénomène des conteurs amateurs. Les différentes publications traitent de conteurs issus d'une pratique régulière dans l'art du conte sur scène et jouant régulièrement dans les festivals ou les salles de théâtre.

Cependant, il ne s'agit que d'une partie des conteurs qui travaillent aujourd'hui dans le domaine du théâtre des contes en Italie. L'analyse historique que j'ai pu mener grâce également à ma présence sur le terrain, a mis en évidence que depuis la deuxième moitié des années '90, un phénomène de démocratisation s'est mis en place progressivement en ce qui concerne la pratique du conte sur scène et l'accès aux moments de formation. Cela a permis à des individus désireux de conter en public mais n'ayant ni l'intention d'en faire leur métier, ni de formation théâtrale préalable, de se lancer dans cette pratique.

Ces conteurs, qu'on pourrait qualifier d'amateurs, performant aujourd'hui dans des occasions publiques ou privées, en travaillant avec des écoles, des associations, des ONGs, etc... Certains arrivent également à faire des salles de théâtre ou à participer à des festivals, tout en gardant leur activité de conteur comme une passion et exerçant à côté des activités professionnelles très variées. Les conteurs amateurs sont donc un phénomène non négligeable, au niveau du nombre de pratiquants, mais également à cause du fait que leur activité pousse les conteurs

professionnels ayant le statut de formateurs¹⁵ à revoir leurs offres de formation pour les adapter également à ces conteurs afin de s'ouvrir des nouveaux « marchés » pour leur cours. Il y a donc une influence directe entre ces deux catégories, raison pour laquelle je suis persuadé du fait que les conteurs amateurs méritent d'être intégrés à mon enquête.

Un deuxième élément à considérer dans le cadre de ma problématique, et c'est ici qui se manifeste la dimension plus analytique de mon enquête, est celui relatif à la figure du conteur dans le panorama théâtral et social italien d'aujourd'hui. En effet, si le théâtre de narration a vu le jour vers la fin des années '80, comme je vais l'expliquer en retraçant dans le prochain chapitre l'histoire de ce genre de théâtre, actuellement il est en train de se diffuser et de se démocratiser. De plus en plus de personnes fréquentent les cours d'initiation à la narration dramatisée et un nombre toujours plus grand de conteurs amateurs apparaît sur la scène. Le phénomène des conteurs est donc en train de se diffuser davantage, ce qui nous amène à poser la question suivante : pour quelles raisons, aujourd'hui, les personnes s'appelant conteurs sont de plus en plus présentes dans le panorama théâtral mais également dans la vie sociale en Italie et obtiennent de plus en plus de visibilité auprès du public ? À quels besoins répondrait cette montée en puissance de la figure du conteur ?

Une piste de réflexion intéressante pourrait nous venir de la lecture d'un article de Michel Foucault. En 1969, dans un célèbre écrit publié dans le Bulletin de la Société Française de philosophie, le philosophe français se demande, en effet, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (Foucault 1969). Cette question, reprise ensuite par le même auteur dans une conférence à l'Université de Buffalo en 1970, semble faire écho à la prise de position de Roland Barthes dans son article de 1968 « La mort d'un auteur ». La critique littéraire française des années '70 semble donc mettre en évidence la disparition progressive de la fonction d'auteur, fonction qui a toujours caractérisé la production littéraire dans les siècles précédents mais qui semble – dans l'époque contemporaine – perdre sa force et sa raison d'être. C'est une idée déjà théorisée par d'autres auteurs : Maurice Blanchot, dans son texte « L'espace littéraire » nous disait que l'auteur, bien qu'étant à la base de toute production littéraire, disparaissait dans l'acte de la lecture de son œuvre (Blanchot 2007).

Foucault semble reprendre cette thèse, quand il nous demande, « *Qu'importe qui parle ?* » (Foucault 1969). « *Comme institution, l'auteur est mort* », semble lui répondre Barthes en

¹⁵Pour une analyse de ce statut, voir la partie de ce travail consacrée aux parcours et aux offres de formation.

1973 dans son ouvrage « Le plaisir du texte ». C'est cependant dans cet ouvrage-même, que Barthes observe un élément intéressant, qui pourrait à mon avis connecter la problématique de mon travail de thèse à ce débat scientifique d'une certaine façon toujours d'actualité.

Le sémiologue français observe en effet que, bien que l'auteur semble perdre son pouvoir et sa présence institutionnelle, il est toujours vivant dans l'imaginaire des lecteurs. « *Dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur [...]* », nous dira-t-il quelques lignes plus bas (Barthes 1982). L'auteur et sa fonction disparaissent donc une fois son texte achevé (ce qui semble rejoindre également la thèse de Blanchot), mais la présence d'un acteur social dans le processus de transmission d'un texte est souhaitée et attendue de la part du lecteur ou d'autres publics.

La question centrale de cette réflexion est de savoir qui serait ce nouvel acteur social remplaçant l'auteur et ses fonctions. En relisant l'histoire du théâtre de narration, telle que mes interlocuteurs me l'ont racontée, j'ai remarqué un parallèle intéressant qui pourrait se faire entre ce débat sur la disparition de l'auteur et la naissance du théâtre de narration.

Dans la vision de la totalité de mes interlocuteurs, le théâtre de narration en Italie est né – comme on le verra encore – grâce au travail de Marco Baliani partant du livre *Michele Kohlhaas* de l'auteur allemand Heinrich Von Kleist. Baliani écrit une pièce de théâtre et sur scène se présente comme « conteur ». Si on observe plus précisément la figure et la fonction du conteur qui, dans cette forme théâtrale, serait celle de simple chroniqueur narrant les faits d'une façon la plus objective que possible, nous pourrions théoriser que ce conteur, aujourd'hui en Italie, pourrait s'être substitué à l'auteur mis à mort par Foucault et Barthes, pour répondre probablement au désir et au besoin du public souligné par ce-dernier.

A titre très général, nous pouvons constater que cette même transition semble s'être opérée également dans d'autres Pays (européens et non): en France est actif depuis les années '70 un mouvement appelé "Renouveau du conte" (Calame-Griaule 1999). En Espagne et au Canada les conteurs sont de plus en plus actifs et présents sur différentes scènes. Au Japon le *Kamishibai* vit une deuxième jeunesse et, depuis certains pays d'Afrique, la figure du griot franchit les frontières pour se diffuser un peu partout.

De nombreux festivals sont organisés dans le monde et quotidiennement sont proposés des cours d'initiation à l'art de la conterie et de perfectionnement, pour permettre soit à des comédiens ayant déjà eu une formation théâtrale soit à des simples passionnés, de faire partie de ce large mouvement.

Je n'aurais la possibilité de détailler chacune de ces situations, mais il est scientifiquement pertinent de remarquer que cette montée en puissance de la figure du conteur semble dépasser les frontières italiennes et italophones.

Je pense donc qu'une enquête ethnographique sur ce genre de théâtre en Italie, ne pourra pas se passer de questionner cette diffusion de plus en plus évidente de la figure et de la fonction du conteur. Nombreuses sont, en effet, les questions qui se posent: pour quelle raison le conteur se substitue aujourd'hui à l'auteur? D'où vient le besoin des individus d'écouter et de raconter des histoires? Quelles sont aujourd'hui les fonctions sociales du conte et du conteur? J'essaierai, dans mon analyse, de développer des pistes de réflexion touchant à cette thématique.

Axes d'enquête de ma problématique et structure du texte

Pour répondre au double enjeu de ma problématique, mon travail sera structuré en 5 grandes parties. M'accordant au domaine d'étude touché par mon enquête, à savoir les arts du théâtre et de la scène, j'ai choisi d'organiser mon texte en prologue, 3 actes et un épilogue.

Après ce prologue qui a principalement une fonction introductive à mon travail, je vais commencer – et cela sera le premier acte – par une définition de mon objet d'étude. Pour ce faire, je vais agir de deux façons distinctes mais étroitement interconnectées entre elles. Premièrement, je vais me consacrer à une analyse historique de la naissance, du développement et de la pratique actuelle du théâtre de narration en Italie.

Cette première grande analyse, me servira, comme j'ai déjà eu l'occasion de le dire, pour montrer à quel point l'émergence en Italie de ce genre de théâtre dépasse la simple volonté et le simple projet artistique de trois comédiens¹⁶ à la recherche d'une nouvelle forme d'expression théâtrale, et doit plutôt être recherchée en une coïncidence de facteurs touchant les théories théâtrales, la situation historique et socioéconomique de l'Italie et le regard vers les pratiques culturelles du passé et leur patrimonialisation.

Dans la même logique de vouloir dépasser les frontières actuelles de la recherche autour du théâtre de narration, je ne vais pas me limiter à considérer le point de vue des sources bibliographiques, mais j'essaierais d'aborder cette analyse suivant une approche ethnohistorique.

¹⁶ On verra que, tout de suite après la première pièce de Marco Baliani, deux autres comédiens se sont lancés dans des projets artistiques similaires : il s'agit de Laura Curino e Marco Paolini, dont on parlera plus diffusément dans cette deuxième partie du texte.

L'ethnohistoire vise à combiner des approches provenant de l'analyse historique et les méthodes ethnographiques visant à donner voix aux interlocuteurs et aux acteurs sociaux peuplant le terrain. Selon Hubert Deschamps, l'un des initiateurs de l'analyse ethnohistorique, la nécessité d'une convergence de ces deux disciplines se serait produite assez naturellement pour permettre au chercheur de profiter des points de force des deux. « *L'Histoire donne à l'Ethnologie le sens du mouvement. En revanche l'Ethnologie donne à l'Histoire la connaissance des sociétés locales* » (Deschamps 1966 : 306).

Cet apport mutuel, bien que potentiellement intéressant, n'a pas fait l'unanimité des chercheurs : certains scientifiques ont-même remis en question la cohérence et la faisabilité d'une approche unissant anthropologie et histoire, prétendant une trop grande incompatibilité aux niveaux des sources utilisées, des approches analytiques et des cadres théoriques des deux disciplines (Brunschwig 1965).

Dans le cas concret de mon enquête, donner de la place aux discours de mes interlocuteurs me permettra, cependant, de me pencher non seulement sur le déroulement chronologique et historique des faits, mais également sur la signification et le sens que ces événements ont eu et continuent à avoir pour mes interlocuteurs.

En effet, les chercheurs qui se sont consacrés à l'analyse historique du théâtre de narration, ont su très bien reconstruire le déroulement des événements caractérisant les premières années de vie de cette forme artistique mais leur analyse s'est toujours basée sur la collecte d'informations et sur une organisation des événements marquant essentiellement chronologique. Parfois, les discours des conteurs ont été également considéré mais – comme je viens de le dire – les auteurs de ces analyses ne prennent en compte qu'un nombre limité de conteurs professionnels et ont totalement négligé le point de vue des conteurs amateurs.

Une analyse ethnohistorique nous aidera donc à donner à l'histoire du théâtre de narration une nouvelle perspective analytique en remettant au centre de l'analyse les significations des événements pour mes interlocuteurs.

Une fois l'histoire de ce genre de théâtre reconstruite, je vais porter mon attention sur l'objet central à la démarche de chaque conteur, indépendamment de son niveau et de l'assiduité de sa pratique : le conte.

Les anthropologues travaillant sur le conte ont donné – comme nous allons le voir – des multiples définitions de cet objet d'étude et d'autres idées ont été proposées par les conteurs professionnels et les théoriciens de ce genre de théâtre. Dans le cadre de ma recherche, je vais cependant essayer de développer plus une définition émiqque du conte, c'est-à-dire de donner une définition sur la base du point de vue de mes interlocuteurs.

Je vais donc suivre l'approche de l'ethnomusicologue Alan P. Merriam qui, parmi les six points méthodologiques à considérer pour l'analyse des phénomènes musicaux dans une société donnée, il y aurait la définition que les interlocuteurs donnent du mot « musique » (Merriam 1964).

Enquêter autour de la définition du conte donné par mes interlocuteurs est – à mon avis – fondamental, car – en plus que de donner simplement une définition nous permettant de nous accorder sur ce qui relève de mon objet d'étude – elle me permettra également de mettre en évidence une série d'enjeux et de préoccupations sous-jacentes au conte et à la place et fonction sociale du conteur¹⁷. Cette analyse tournant autour de l'objet-conte, clôturera le premier acte de mon travail et permettra au lecteur de se faire une idée générale des pratiques et des discours relatifs à ce genre de théâtre.

L'axe de recherche successif que je développerai dans le deuxième acte de mon étude, sera une analyse des processus de formation qui permettent aux conteurs d'apprendre ou de perfectionner une série d'éléments censés leur permettre de jouer.

Ce chapitre sera l'occasion de dresser un panorama des différentes offres de formation que le conteur peut trouver en Italie aujourd'hui, en montrant également que – bien qu'il n'existe pas de parcours de formation « institutionnalisés » ou « standardisés » pour devenir conteur - les cours semblent être structurés en un système de progression qui vise tout d'abord à fournir des bases techniques générales en guise d'initiation et, ensuite, à faire travailler les conteurs dits « avancés » sur des aspects spécifiques de la pratique.

Parler de formation me permettra de réfléchir autour de deux statuts à mobiliser pour comprendre la réalité sociale dans laquelle ces cours sont insérés, c'est-à-dire le statut d'apprenant et celui de formateur (que je vais traiter en mobilisant la notion d'expert dans les communautés de pratiques). Ce chapitre permettra, finalement, de s'interroger sur les éléments appris par les apprenants et, donc, sur les éléments qui composent aujourd'hui la technique de performance propre aux conteurs italiens. Mon hypothèse est que cette technique n'est pas composée uniquement d'éléments touchant à la technique de jeu théâtral, mais qu'elle prend en compte également d'autres éléments, parmi lesquels le parcours de vie du conteur, ses souvenirs, ses expériences concrètes avec certaines situations et certaines émotions.

¹⁷ Il est également intéressant de noter que, dans le même ouvrage, Alan P. Merriam introduit parmi ses six points déjà évoqués également une réflexion sur la fonction sociale du musicien au sein du groupe social considéré. (ibid.)

Le troisième acte de ce travail sera, en revanche, consacré à l'étude du processus créatif chez les conteurs. Grâce à mon enquête de terrain, j'ai en effet pu découvrir différentes façons de travailler, de la part des conteurs italophones, quand il s'agit de raconter de nouveaux contes ou de monter de nouvelles pièces.

Bien que les processus de création mis en place par les conteurs diffèrent d'une personne à une autre, il est intéressant de mettre en évidence certaines tendances communes qui montrent que le processus de création est – en réalité – construit par l'imbrication perpétuelle entre la création, la répétition et la performance en public. Chacun de ces moments influence les deux autres avec un mécanisme qui rappelle, plutôt que la succession chronologique de trois moments, un développement en réseau.

La conclusion (ou épilogue) de cette thèse en trois actes proposera deux orientations distinctes : d'un côté la reprise des éléments fondamentaux sortis de mes analyses et de l'autre un questionnement sur les apports qu'une recherche de ce type entretient avec le domaine des arts de la scène et en dehors du domaine purement théâtral.

Les terrains de mon enquête

Dès le début de mon travail de terrain, j'ai pu me rendre compte de la complexité géographique et spatiale de mon objet d'étude. En effet, deux particularités ont rapidement retenu mon attention : premièrement, les conteurs sur scène en Italie sont déployés un peu partout dans le Pays et cela pour deux raisons : la présence de centres de diffusion de la pratique au sein desquels les conteurs sont en nombre, et la démocratisation progressive de cette pratique.

Deuxièmement, il faut également noter que les conteurs italophones sont très mobiles et voyagent en permanence entre différents lieux de représentation. Pour multiplier leurs occasions de performance afin d'augmenter les recettes issues de leurs productions, les conteurs sont obligés de voyager. Par conséquent, l'anthropologue désirent effectuer auprès de ces acteurs sociaux une enquête ethnographique se doit d'être mobile.

Pour cette raison, l'approche multi-site m'a semblé constituer la meilleure solution d'un point de vue méthodologique. Elle a été théorisée entre autres par Georges Marcus et élaborée entre autres pour permettre aux chercheurs d'étudier des phénomènes sociaux se déroulant dans un contexte de plus en plus marqué par la globalisation et la perméabilité des frontières. Différentes techniques peuvent être utilisées pour définir un terrain multi-site, en relation aux entités que le chercheur choisit de suivre : des acteurs sociaux, des choses (*things* dans la

version originale de l'article de Marcus), des discours (*metaphors*), des conflits, des histoires ou des histoires de vie (Marcus 1995).

En ce qui concerne mon enquête, j'ai choisi de me concentrer, au départ, sur les conteurs que je connaissais déjà en tant que simple passionné par ce théâtre, leurs pièces et les festivals auxquels j'avais eu la possibilité d'assister comme spectateur. Il s'agissait, en effet, des entités que je connaissais le mieux et qui m'ont permis – par la suite – d'affiner les contours de mon terrain multi-site. En progressant dans mon enquête, il a été nécessaire d'étendre la population des conteurs à suivre et d'ajouter d'autres éléments à travers lesquels structurer mon terrain.

Afin de maximiser l'efficacité de mon enquête et minimiser les pertes de temps, j'ai structuré un dispositif d'enquête fondé sur trois terrains qui ont constitué l'ancrage territorial de base de ma recherche, tout en gardant la possibilité d'aller également sur d'autres terrains en fonction des besoins. En effet, j'ai remarqué que la flexibilité du chercheur, sur un terrain de ce type, est un atout précieux. Les conteurs (première des entités que j'ai décidé de suivre sur mes différents terrains), même quand ils travaillent en tant que professionnels de la narration, n'ont pas une pratique régulière vouée à la narration : parfois ils jouent également comme comédiens dans des compagnies d'autres genres de théâtre, parfois ils travaillent comme enseignants de théâtre.

Il a donc tout de suite été évident que mon enquête aurait dû se construire autour de courtes séances de terrain (d'une durée de deux et cinq jours) en fonction des occasions. Le fait de travailler sur trois terrains clairement définis tout en laissant la place à des enquêtes se déroulant ailleurs en fonction des besoins, m'a donc paru un bon compromis.

Dans les paragraphes qui suivent, je vais détailler les trois principaux terrains sur lesquels s'est déroulée une bonne partie de mon enquête. Les autres terrains plus ponctuels seront décrits ponctuellement dans d'autres chapitres.

Milan

Le chef-lieu de la Lombardie a été l'un des principaux terrains sur lesquels ma recherche s'est déroulée. Un bon nombre de conteurs, soit professionnels (comme par exemple Roberto Anglisani ou Carlo Ottolini) soit amateurs sont actifs dans la ville ou dans ses alentours.

Milano constitue également un bon endroit où chercher des occasions de jeu pour les conteurs, grâce à un vaste réseau de théâtres, salles de spectacles, associations et écoles. Chaque conteur, indépendamment de son niveau, peut donc y trouver des occasions pour promouvoir ses spectacles.

En outre, le fait de pouvoir compter sur la présence d'une communauté de conteurs assez importante fait en sorte que des occasions de formation y sont régulièrement programmées. Dernier élément à ne pas sous-évaluer, Milan est très proche du Canton du Tessin¹⁸, qui a constitué mon troisième terrain d'enquête et dans lequel je me rends régulièrement. Cette proximité a donné lieu à deux avantages fondamentaux : premièrement, j'ai pu me rendre sur le terrain avec une bonne flexibilité, même en recevant des sollicitations avec un court préavis. Deuxièmement, comme les offres de formation et de spectacles sont plus nombreuses à Milan que dans le Canton du Tessin, le fait d'enquêter dans cette ville m'a permis d'observer en situation de formation et de performance certains conteurs habitant le Tessin que je n'aurais probablement pas eu l'occasion de rencontrer en restant uniquement sur d'autres terrains.

Reggio Emilia

En 2009, dans le cadre du *Festival Internazionale di Teatro di Narrazione* de Arzo, petit village situé dans le sud du Canton du Tessin, j'ai eu l'occasion de participer à un laboratoire de théâtre consacré aux contes pour enfants¹⁹. Ce stage était offert par une compagnie italienne appelée Teatro dell'Orsa²⁰, spécialisée dans les genres du théâtre de narration et du théâtre de la mémoire. Cette compagnie est basée dans la ville italienne de Reggio Emilia, chef-lieu de la région de l'Emilia Romagna. Comme cette compagnie revient assez régulièrement au festival de Arzo pour présenter leurs productions, j'ai pu garder des contacts avec certains de ses conteurs. Il faut souligner que, cette compagnie est la seule à offrir une formation permanente en théâtre de narration en Italie. En plus, le Teatro dell'Orsa collabore dans l'organisation d'un festival de théâtre de narration appelé *Reggionarra*, qui se déroule chaque année dans la ville de Reggio Emilia.

Au début de mon enquête, j'ai choisi comme second terrain principal Reggio Emilia et cela pour différentes motivations. En premier lieu, j'avais un bon réseau de contacts sur place. Deuxièmement, les deux responsables de la compagnie, Monica Morini et Bernardino Bonzani ont joué un rôle très important dans ma formation en tant que conteur et – au moment de débiter mon enquête – j'avais des échanges assez réguliers avec eux. Troisièmement, la présence d'un festival de théâtre de narration relativement proche du Canton du Tessin où j'habitais en tout début de mon enquête, était une occasion à saisir.

¹⁸Entre Milan et Chiasso (premier village du Tessin après la frontière, dans lequel j'habite une partie de mon temps) il y a environ 53 km et les liaisons ferroviaires sont régulières permettant de se rendre à Milan en une heure.

¹⁹ Il s'agit de contes destinés à l'endormissement des enfants.

²⁰ Pour plus d'informations : <http://www.teatrodellorsa.com>

Reggio Emilia a donc joué un rôle important surtout dans les parties de mon travail analysant les moments de formation et les festivals de narration dramatisée. J'ai pu assister au festival à plusieurs reprises, participer à des moments de formation, interviewer – parfois informellement – les bénévoles travaillant autour du festival et même jouer à l'intérieur de ce dernier, élargissant le regard que le chercheur pourrait et devrait porter sur les coulisses d'une telle manifestation.

Le Canton du Tessin

En troisième terrain principal de mon enquête n'est pas, en réalité, un seul lieu – comme c'était le cas pour les deux choix précédant – mais plutôt un ensemble de lieux : il s'agit du Canton du Tessin.

À première vue, le fait de travailler sur un Canton suisse (bien qu'italophone) dans le cadre d'une enquête ethnographique sur un genre de théâtre né et se développant en Italie peut paraître paradoxale. Cependant, une série d'éléments – pris en considération au fur et à mesure que mon enquête progressait – m'ont amené à inclure ce terrain dans la liste des endroits où mener la plupart de mes enquêtes. Premièrement, c'est dans le Canton du Tessin que se trouvait – au début de mes enquêtes – le plus large réseau de contacts avec des conteurs et des personnes travaillant dans le domaine du théâtre de narration. C'est notamment au Tessin que j'ai été initié à la narration dramatisée et que j'ai commencé à conter, en rencontrant progressivement d'autres conteurs. Deuxièmement, le Tessin étant donné une région italophone, c'est en Italie que les conteurs tessinois ont cherché de partenaires de travail et de formateurs. Nous pouvons donc affirmer que la plupart des conteurs tessinois ont suivi le même parcours que leurs collègues italiens. Je disposais, donc, grâce à ce terrain, d'un réseau supplémentaire facilement accessible pour mener mes enquêtes. Finalement, un troisième élément doit être retenu : c'est en effet dans le village tessinois de Arzo qu'a été créé – en 1999 – le tout premier festival de théâtre de narration, sous le nom de *Festival Internazionale di Teatro di Narrazione*²¹.

Cet élément atteste du fait que le réseau de conteurs et de personnes travaillant autour de la narration dans le Canton du Tessin est très présent. Dès le début de mes enquêtes, donc, il m'a semblé qu'une analyse de ce genre de théâtre n'aurait pu être complète sans inclure, de façon stable, le Canton du Tessin, ses moments de formation et ses conteurs sur les terrains principaux de mon travail.

²¹ Dans la partie de ce travail consacrée à l'histoire du théâtre de narration, je vais consacrer une partie du texte à l'analyse de ce festival et des autres que j'ai pu repérer sur le territoire italien.

Comme je viens de le mentionner, ces trois terrains – bien qu'ils constituent la base de départ de mon travail d'enquête – ne doivent pas être compris comme étant les seuls endroits où j'ai mené les dites enquêtes. Dans le suivi des conteurs et des manifestations liées à la narration sur scène, j'ai vécu dans nombreuses villes et villages italiens à la recherche de conteurs, de cours ou encore de festivals et de spectacles à ethnographier.

J'ai eu l'occasion de sortir du contexte langagier italien, en suivant deux stages pour conteurs avancés avec des conteurs francophones, Hamed Bouzzine et Jihad Darwiche. Ces deux moments ont été très importants dans mon analyse. Ils m'ont permis – d'un côté – de connaître des façons différentes de concevoir et pratiquer la narration dramatisée et – de l'autre côté – de mettre en lumière des liens déjà évoqués par certains conteurs italiens entre le théâtre de narration italien et le Renouveau des contes francophone.

Méthodologie de recherche

Ce chapitre a pour but de définir les grandes lignes de ma méthodologie d'enquête, en décrivant brièvement les méthodes choisies et les raisons de mes choix.

Le but ne sera pas, cependant, celui de fournir une digression complète et exhaustive de la méthodologie employée ; je suis en effet persuadé que certains choix ne sont pleinement compréhensibles qu'une fois contextualisés dans les différentes étapes de mon enquête. Pour cette raison, l'analyse des apports et des biais de chaque méthode utilisée sera complétée à mesure que j'avancerai dans l'explication et l'analyse des résultats de mon enquête.

La palette méthodologique qui s'ouvre aux yeux de l'anthropologue en tout début de terrain est vaste. Olivier de Sardan (2008) parle de six types de méthodes de production de données. Parmi ces méthodes, cinq ont été utilisées dans le cadre de mon enquête : l'observation (et sa dérivation participante), l'entretien, l'analyse des sources écrites et le recours aux données audiovisuelles). Une sixième méthode non recensée par Olivier de Sardan mais employée dans mon enquête a été celle que j'ai appelée « autoethnographie ». Cette méthode diffère d'une observation participante par le simple fait que l'unité observable à travers une autoethnographie n'est pas la personne observée mais le chercheur lui-même.

L'utilisation de ces trois différentes méthodes m'a permis de prendre en considération les deux types de situations jugées par Olivier de Sardan (1995) comme fondamentaux dans la compréhension d'un terrain ethnographiques : les situations relevant des interactions et celles relevant de l'observation.

L'utilisation de plusieurs méthodes m'a, entre autres, permis d'explorer mon terrain dans sa globalité, en ayant accès aux discours et aux pratiques, aux représentations personnelles et sociales des différents acteurs, aux décalages entre les interprétations données aux performances artistiques entre les conteurs et leur public et à l'importance du dialogue que ces deux entités cherchent à instaurer perpétuellement à travers la médiation du conte.

Il faut rappeler que « *L'éclectisme des sources a un grand avantage sur les enquêtes basées sur un seul type de données. Il permet de mieux tenir compte des multiples registres et stratifications du réel social que le chercheur veut investiguer.* » (Olivier de Sardan 1998 :71).

Opérer une triangulation des données (Flick 2004), soit dans la phase de récolte des données, soit au moment de leur analyse, permet donc la création de cette vision globale d'un terrain si fondamentale pour comprendre la complexité des phénomènes sociaux étudiés par les anthropologues.

L'observation

L'utilité de l'observation dans toute enquête ethnographique ne pas ici remise en question. Dans mon enquête elle a joué un rôle capital pour plusieurs raisons. Tout d'abord, c'est grâce à l'observation (pas scientifique mais spontanée²²) que j'ai pu entrer en contact la toute première fois avec mon objet d'étude, ayant assisté à une soirée d'introduction à la narration dramatisée offerte par Massimo Bonini.

Tout en progressant dans mon enquête j'ai pu observer des festivals, des conteurs sur scène, des conteurs en phase de création sans trop avoir à justifier de ma présence et ma démarche. Le fait d'être là et d'observer ces pratiques n'avait rien de différent par rapport aux activités de tout spectateur. En outre, observer m'a permis de m'approcher de l'univers quotidien des conteurs, tant des professionnels que des amateurs et d'entrer en contact avec leurs discours ordinaires et quotidiens (Olivier de Sardan 1995).

L'observation a donc représenté la première façon d'entrer en contact avec le matériel artistique produit et performé par un conteur et a toujours été une des premières méthodes utilisées dans les nouvelles phases de mon enquête.



Photo 5 Moment d'observation lors d'un stage avec Jihad Darwiche, dans la phase conclusive de mes terrains d'enquête.

²² J'utilise cet adjectif tout en étant conscient du fait que selon certains chercheurs comme par exemple Olivier de Sardan (1995) aucune observation totalement naïve ou non-scientifique existe, pour les chercheurs en anthropologie.

La nature très particulière de mon terrain a mis en évidence, dans ma pratique d'enquête, l'indissociabilité entre observer et écouter (Olivier de Sardan 1995). Observer un conteur implique également de l'écouter, compte tenu de la nature de prévalence orale de sa pratique. Cette méthode m'a permis d'obtenir une série de données importantes sur la performance des conteurs, mais également sur les interactions qui se produisent entre le conteur et son public ou également entre les conteurs.

L'entretien

À travers l'observation j'ai collecté des données touchant à la pratique des conteurs. A travers les entretiens j'ai mis ces données en relation avec les discours portant sur ces pratiques, m'ouvrant ainsi aux discours autochtones (Olivier de Sardan 1995), qui constituent l'autre pôle de l'analyse de la relation entre les pratiques et les discours des acteurs sociaux.

Dans le cadre de mes enquêtes, j'ai interviewé différentes catégories d'individus. Premièrement, j'ai questionné des conteurs en essayant toujours de garder un équilibre entre les conteurs que j'appelle « professionnels » et les conteurs dits « amateurs ». En effet, l'un des éléments de base de mon dispositif d'enquête a toujours été celui de rendre compte de l'existence – en plus des professionnels du conte dramatisé – également d'un groupe de conteurs amateurs qui jouent un rôle fondamental dans la définition de la pratique actuelle de ce genre théâtral.

Deuxièmement, j'ai pu interviewer une série de personnes travaillant autour de la narration dramatisée sans y revêtir le rôle de conteur. Je pense, ici, à des personnes travaillant dans l'organisation des festivals, dans la programmation de spectacles ou encore des enseignants, des metteurs en scènes, des opérateurs sociaux ou autres professionnels recourant à des conteurs pour certaines activités touchant leur profession.

En effet, comme nous le verrons dans la suite de ce travail, aujourd'hui la narration dramatisée touche plusieurs domaines, sortant parfois du simple univers théâtral.

Olivier de Sardan relève que les différents types d'entretiens se situent en équilibre entre une dimension narrative et une dimension qu'il appelle de consultation (Olivier de Sardan 1995). J'ai essayé, afin de restituer les discours de mes interlocuteurs le plus fidèlement possible, de garder un équilibre entre ces deux composantes, bien qu'en transcrivant mes entretiens je me suis rendu compte que souvent la dimension narrative prenait plus d'ampleur ; cela est probablement dû au fait que, en interviewant mes interlocuteurs, je partais du présumé d'avoir des conteurs en face de moi. Je dirigeais donc mes questions inconsciemment dans cette direction.

Les contenus des entretiens et les thématiques abordées variaient en fonction de la personne interviewée et du stade de ma recherche.

En effet, si au début de mon enquête ma grille d'entretien était très ouverte et touchait à plusieurs arguments, au fur et à mesure que je progressais dans mes travaux, mes entretiens se faisaient de plus en plus ciblés.

L'une de mes premières préoccupations en rencontrant des conteurs pour la première fois sur le terrain était de connaître leur parcours personnel les menant à la pratique du conte dramatisé et au théâtre en général. Cet élément s'est révélé précieux pour comprendre les raisons sous-jacentes à leurs choix, déterminer leur vision du théâtre de narration et la signification personnelle et sociale de ce dernier. Pour cette raison, une première série d'entretiens a été menée sous la forme appelée « entretien biographique » (Rosenthal 2007 et Bertaux 1997); cette forme, vise à laisser à l'interlocuteur la possibilité de parler de sa vie en structurant librement son discours et l'enchaînement des différents événements. C'est au chercheur, ensuite, d'apprécier le décalage entre *life history* (le déroulement chronologique des faits) et la *life story* (l'ordre dans lequel les faits sont racontés par l'interlocuteur) (Rosenthal 2007).

Les entretiens suivants, une fois cette composante biographique éclairée, ont été conduits sous une forme que certains chercheurs, par exemple Flick (2007) ou Combessie (2007) appellent « semi-directive ». Cette dénomination sous-tend des entretiens conduits à l'aide d'une grille ayant surtout une fonction de fil rouge, tout en laissant au chercheur la possibilité de s'éloigner des thématiques prévues ou de permettre à son interlocuteur de le faire (Combessie 2007). J'ai toujours cru à l'importance de laisser à mes interlocuteurs la possibilité d'élaborer leurs propos et leurs réponses, de structurer leurs pensées et d'ajouter des éléments importants que ma grille aurait pu négliger. Cela a été précieux au cours de la phase exploratoire de mon enquête, car de nombreux éléments de mon terrain et de mes interlocuteurs m'étaient encore inconnus. J'ai décidé d'adopter cette forme d'entretien, tout en étant conscient que l'existence d'une forme semi-directive est controversée par d'autres chercheurs. Olivier de Sardan, n'opère guère de différenciations de forme en parlant des entretiens, se contentant d'observer que tout entretien prévoit une forme d'interaction et que cette interaction se construit en fonction du contexte, de la vision du chercheur mais aussi de celle des interlocuteurs (Olivier de Sardan 1998). Il n'existerait pas, donc, d'entretiens totalement directifs, suivant la vision du chercheur, car chaque entretien présenterait une forme de négociation plus ou moins explicite entre chercheur et interviewé.

Je trouve important de souligner la dimension semi-directive des entretiens que j'ai eu l'occasion de mener pour mon enquête. Dans mon cas, les entretiens effectués sur mes terrain ne présentent que partiellement cette non-directivité. Il est vrai qu'au début de certains de mes entretiens avec un conteur ou une conteuse que je ne connaissais pas, je posais souvent la question « Racontez-moi comment vous êtes arrivé-e-s au conte et à votre activité de conteur », mais il s'agissait de la seule question totalement ouverte que je posais, surtout pour créer un cadre de confiance et d'ouverture utile à conduire le reste de l'entretien ou à accéder à cette composante biographique dont je viens de parler. En outre, il faut rappeler qu'au fur et à mesure que mon enquête progressait, mes entretiens se faisaient de plus en plus ciblés, sans cependant jamais tomber dans la succession serrée « question-réponse » qui serait à la base des entretiens totalement directifs. Pour cette raison, je préfère parler d'entretiens semi-directifs, car je pense que cette catégorie convient mieux au type d'interview que j'ai choisi d'adopter dans mon enquête.

Le caractère ouvert dans la structure de mes entretiens m'a permis d'instaurer cette « [...] *réelle liberté de propos* [...] » (Olivier de Sardan 2008 : 59) nécessaire pour faire en sorte que l'interlocuteur « ne se sente pas en situation d'interrogatoire » (ibid.).

L'un des buts principaux de mes entretiens, était en effet d'amener l'interlocuteur à revenir sur sa pratique et à la décrypter, pour expliciter des comportements pour lui implicites. Le fait de garder une ambiance détendue et loin de l'image stéréotypée qui verrait l'enquête comme dirigée totalement par l'enquêteur, a fait en sorte que ce but soit atteint dans la plupart des cas.

Au niveau de la langue utilisée, tous les entretiens réalisés avec des conteurs ou des professionnels des arts de la scène italophones – ce qui représente la majorité des cas – ont été conduits en italien. En phase de transcription, j'ai procédé personnellement à une traduction française, pour rendre ces données utilisables dans le cadre de ce travail. La traduction a été faite en cherchant à garder le même ton de la langue originale. Là où il était nécessaire, les mots italiens n'ont pas été substitués mais expliqués en bas-de-page. Le même discours est valable pour les transcriptions des moments d'échanges informels, non planifiés et se déroulant en dehors des entretiens programmés.

Une petite partie de mes entretiens, surtout vers la fin de mon enquête, a été finalement menées en français, car j'ai pu élargir mes enquêtes aussi à certains groupes de conteurs francophones.

L'observation participante

Comme je l'ai souligné précédemment mes réflexions préliminaires et surtout l'analyse des recherches publiées jusque-là dans le domaine du théâtre de narration italien, ont mis en évidence certaines lacunes à propos de la pratique des conteurs. Pour cette raison, en plus des observations « pures et simples » des conteurs en performance ou en d'autres situations, le recours à une observation participante m'a paru être un système complétant efficacement mon dispositif d'enquête.



Photo 6 Observation participante lors d'un moment de formation. Moi-même en train de travailler dans un moment de pratique.

Cette méthode a été utile, également, lorsque j'ai dû aborder l'étude des phases de formation.

Dès le début, quand je demandais aux conteurs de pouvoir observer leurs laboratoires de formation, la réponse que je recevais le plus souvent était affirmative, tout en soulignant que j'aurais dû m'intégrer aux autres participants. En effet, comme nous aurons l'occasion de le comprendre dans la partie de ce texte consacrée à la formation, lors des cours tous niveaux confondus, les formateurs consacrent une partie importante de leur travail à créer une ambiance d'ouverture et de partage, qui est ensuite exploitée pour permettre aux apprenants de se livrer à la performance face aux autres participants lors des moments réservés à la pratique et au

travail sur les contes que chaque participant amène au cours.

Sans inclure cette dimension participante à mon observation, il aurait donc été impossible d'intégrer efficacement les moments de formation et de travail des différents conteurs. D'ailleurs, il faut également remarquer que cette dimension participative de mon enquête m'a permis d'approcher une série de conteurs amateurs qui auraient, sans doute, été réticents aux enquêtes, si j'avais choisi de me présenter tout simplement comme anthropologue travaillant sur le théâtre de narration. J'ai essayé, surtout au début de mon enquête, de me présenter de cette façon pour remarquer assez rapidement que mon statut semblait bloquer les conteurs amateurs, qui avaient plutôt tendance à remettre en question leurs connaissances et l'aptitude à parler de leur pratique.

Le fait de participer avec eux à des moments de formation ou également de pratique (p.ex. lors des moments de présentation des travaux effectués pendant un stage), a certainement contribué à mieux m'intégrer au terrain et à avoir accès plus facilement à une série de données précieuses pour la suite de mon enquête.

Deuxièmement, le fait de participer aux moments de formation m'a permis de renforcer mon statut de conteur auprès de mes interlocuteurs. Comme nous allons le voir par la suite, les conteurs se donnent rendez-vous dans le cadre des différents festivals qui peuplent la saison théâtrale de la narration dramatisée. C'est souvent lors de ces festivals que les cours de formation (surtout ceux pour les débutants) ont lieu. Participer à ces moments de formation m'a donc permis de me montrer régulièrement aux yeux de mes interlocuteurs. En suivant ces cours, j'ai également pu améliorer ma technique de jeu et accéder, au bout d'un certain temps, à des cours de formation pour conteurs avancés, ce qui m'a également donné l'occasion d'approcher des conteurs qu'au début de mes enquêtes je n'aurais pas eu l'occasion de rencontrer²³.

La plupart des individus rencontrés ont fait preuve d'un sentiment d'ouverture et de sincère intérêt à mon enquête. L'élément le plus dur à maîtriser, en revanche, a toujours été la forte charge émotionnelle qui caractérise chaque séance de travail des conteurs. Les conteurs sont en effet tout le temps en train de travailler sur leurs émotions, non pas pour les contrôler par le biais de la technique théâtrale (comme pour ceux que Barba (1994) appelle les comédiens du pôle nord) mais plutôt pour les laisser converger dans leur narration.

Olivier de Sardan (2008) souligne l'importance du rôle du chercheur dans la production des données relatives à une enquête socio-anthropologique. Le chercheur est impliqué à la première personne dans la production des données et sa personne est déterminante dans la mise en place du dispositif d'enquête et des différentes méthodes.

Cette implication risque naturellement de biaiser l'objectivité du chercheur, surtout au cas où l'observateur qui participe est également un *insider* du terrain, comme ce fut mon cas. En effet, ce qui m'était demandé était de continuer à exercer les mêmes activités d'avant (côtoyer des conteurs, suivre des cours de formation, etc...) mais en changeant le regard porté sur ces dernières.

L'utilisation de l'observation participante comme méthode dans le cadre de mon enquête a été possible uniquement après une longue réflexion méthodologique, qui m'a permis de prendre conscience de la nécessité d'effectuer une enquête par distanciation (Beaud et Weber 2010). C'est précisément cette dynamique de distanciation qui m'a permis de me situer toujours entre les deux pôles de l'implication d'un côté et de l'extériorité de l'autre, situation qui

²³ L'importance de graver progressivement les différents gradins d'un système hiérarchique présent sur un terrain anthropologique a été discutée, entre autres, par Schatzman et Strauss (1976).

permet la production de données en quantité suffisante et suffisamment fiables d'un point de vue scientifique (Olivier de Sardan 2008). Comme toute application de cette méthode, je me suis donc trouvé à opposer, à mon statut d'*insider*, un deuxième statut, cette fois-ci d'*outsider* (Ghasarian 2002).

L'«autoethnographie» du conteur-chercheur : l'importance de la donnée émotionnelle

Dès le début de mon enquête, je me suis heurté à une partie des données qui restait assez obscure et d'accès difficile. En effet, il est assez simple d'observer un conteur faisant un geste pendant sa performance et le questionner ensuite sur le sens donné à ce geste et sur ses raisons d'être. Cependant, quand un conteur affirme voir des images, ressentir des émotions ou suivre le fil de ses souvenirs d'enfance, l'accès à ce type de données devient beaucoup plus difficile. Notamment à cause du fait que la plupart de mes interviewés me permettaient d'accéder à leur travail uniquement avec une dimension participante, j'ai donc décidé de suivre cette dimension jusqu'au bout, en me mettant en scène comme conteur et en essayant de m'« autoethnographier » dans ma pratique sur scène.

Naturellement, cette décision n'a pas été prise à la légère mais elle a été le fruit d'une longue réflexion à propos des risques et des biais d'une ethnographie de soi-même. Cependant, la dimension émotionnelle était une donnée trop importante pour la pleine compréhension de mon terrain d'enquête, au point que je l'ai estimé nécessaire.

Deux éléments m'ont finalement amené à mettre en place ce processus : premièrement, il y avait l'idée qu'une dimension émotionnelle existe dans chaque terrain ethnographique et découle de la relation, souvent même très étroite, que le chercheur construit au fur et à mesure avec ces interviewés ; deuxièmement, j'ai également considéré le fait que l'inclusion de mes émotions parmi mes données aurait pu affiner ma perception à propos d'une série de discours faits par certains de mes interlocuteurs (Kleinmann et Copp 1993). Comme le dit très bien Patrice Cohen, « *L'anthropologue n'est pas un spécialiste des émotions. Très souvent, la prise en compte de cette sphère constitue la part manquante du discours, même si une certaine anthropologie a pris ce domaine comme objet.* » (Cohen 2002 : 80).

L'idée de celle que j'ai appelé une « autoethnographie de ma pratique de conteur » était justement celle de remplir cette « partie manquante du discours » en me concentrant sur les éléments émotionnels théorisés par mes conteurs ; pour ce faire, il n'y avait d'autres façons que d'en faire une expérience directe sur scène. En travaillant de cette façon, j'espérais réussir à mieux restituer le sens de certains passages d'entretiens dans lesquels les conteurs parlaient justement d'émotions, d'images mentales, de sensations à suivre et à exploiter.

J'ai donc essayé, par l'utilisation de cette méthode d'enquête, de saisir une partie des enjeux sous-jacents au moment du spectacle, reprenant le projet de Bernard Müller (2009) et essayant de pousser son idée encore plus loin. Müller, en effet, théorisait la nécessité, pour accéder à ces enjeux animant un spectacle, de questionner directement les interlocuteurs pratiquant le théâtre (ibid.). Dans mon cas spécifique, j'ai décidé de devenir moi-même enquêté et enquêteur à la fois.

Pour éviter toute forme de généralisation abusée découlant de ma propre image de la conterie dramatisée et de ma posture de conteur, j'ai essayé de mettre en place une série de stratégies. Premièrement, pendant mes autoethnographies seuls les éléments extraits de mes observations et de mes entretiens avec un conteur étaient pris en considération comme objets de recherche ou comme donnée. Lorsque j'avais l'impression que ces moments d'analyse faisaient ressortir des éléments nouveaux, je les confrontais avec ceux de mes interlocuteurs avant de continuer à les inclure dans la liste des données à observer.

Dernièrement, j'ai souvent utilisé celle que j'ai appelé la méthode des deux cahiers : j'ai, autrement dit, toujours utilisé deux cahiers sur mon terrain. Olivier de Sardan illustre très bien l'importance du cahier de terrain qui est, à son avis, un véritable « [...] *outil professionnel de base.* » (Olivier de Sardan 1995 : 7) ou encore comme « [...] *le lieu où s'opère la conversion de l'observation participante en données ultérieurement traitables* » (ibid.).

L'implication personnelle dans mon terrain, m'a amené à adopter une sorte de filtre permettant de limiter le risque de surinterprétation de mes données. Pour cette raison, j'ai décidé de doubler les cahiers couramment utilisés sur le terrain. Premièrement, je me suis équipé d'un cahier de terrain dans lequel j'écrivais mes notes d'observation, ainsi que mes notes méthodologiques ou théoriques (suivant la définition faite par Schatzmann et Strauss 1976) et enregistrerais des notes pendant mes entretiens. Deuxièmement, j'ai utilisé un cahier personnel comme chaque conteur. C'était surtout ce dernier cahier que j'amenais avec moi lors de mes autoethnographies et que j'écrivais avant ou après mes spectacles. Une fois ce cahier rempli, je laissais passer quelques jours avant de relire mes notes pour essayer de m'en distancier. Ce filtre temporel m'a permis de limiter le nombre de notes « arbitraires » ou déformées par ma propre perception, qui sont ensuite entrées dans l'autre cahier, celui consacré à mon analyse anthropologique en tant que chercheur.

Regardant cette partie de mon enquête à posteriori, je suis persuadé de sa nécessité dans l'ensemble de mon travail et je pense avoir réussi à maintenir (dans la quasi-totalité des cas) une distance et une objectivité scientifique de bon niveau, grâce aussi aux réflexions ultérieures menées par la suite et au moment de confrontation avec mon directeur de thèse,

Philippe Geslin et les autres membres de mon jury. Je suis persuadé que cette façon de procéder peut paraître critiquable mais je la défends. Je pense qu'une bonne partie de mes données n'aurait pas pu entrer dans ce travail, sans une approche de ce type, et également parce que je crois fortement en la vision de l'anthropologie réflexive et interprétative qui avoue clairement l'impossibilité pour un chercheur d'être à 100% objectif dans son analyse de terrain.

D'autres méthodes d'enquête

Bien que l'essentiel de mes données de terrain ait été obtenu par les méthodes d'enquête que je viens de mentionner, il faut également citer, pour compléter ce bref aperçu méthodologique, également d'autres méthodes de collecte de données qui m'ont été particulièrement utiles dans différentes phases de mon enquête.

Les conteurs se racontent : analyse des conférences publiques

L'accès aux conteurs, surtout certains professionnels, peut parfois être difficile, car ces individus sont souvent en déplacement, surtout quand ils ont des spectacles en tournée dans les différents théâtres d'Italie ou quand ils programment des stages et des moments de formation. Il n'est pas toujours aisé de demander à un conteur de réserver du temps pour répondre à des questions et de suivre son périple aux quatre coins de l'Italie.

Heureusement, une pratique intéressante et utile pour l'ethnologue curieux et désireux d'en connaître plus, semble se mettre en place au cours des dernières années : celle des conférences publiques. Il n'est pas rare de voir aujourd'hui des conteurs qui, en marge par exemple d'un festival ou d'un cycle de conférences organisées par des écoles, des associations culturelles ou autres institutions, proposent des moments de rencontre avec le public dans lesquels ils racontent leur parcours de vie, leurs trajectoires professionnelles et leur façon de comprendre et de pratiquer la narration dramatisée.

Ces conférences publiques, dans lesquelles le conteur se raconte, sont une mine d'informations sur deux niveaux : premièrement, ils permettent de comprendre des informations au niveau des éléments biographiques et artistiques du conteur et de sa pratique. Deuxièmement, ils nous fournissent des informations intéressantes sur la façon dont le conteur a de se mettre en scène face à un public et sur les éléments qu'il juge importants à transmettre à un public « profane²⁴ ».

²⁴J'utilise cet adjectif avec la signification de « pas pratiquant de la narration ».

Si on les compare à l'entretien « classique » ces conférences publiques ont donc l'avantage de rendre, d'un côté, le conteur plus accessible et de l'autre de voir un conteur se mettre en scène personnellement face à un public.

Naturellement, cette mise en scène doit être contextualisée et peut-être remise en question par l'observation du conteur dans d'autres contextes (performance, formation, travail de création). Le fait d'observer un conteur en conférence a également le désavantage de limiter l'interaction : les informations recueillies suivent la structure du discours du conteur. Il est difficile de relancer le conteur et de lui demander d'informations supplémentaires.

Cependant, en gardant à l'esprit ces limites, je pense que ces moments restent à l'ethnographier soit parce que les informations qu'ils fournissent sont utiles et intéressantes, mais également car ces moments font aujourd'hui partie de la réalité du travail d'un conteur italien. Il est donc important de les étudier pour rendre compte de cet univers d'une façon encore plus complète.

Les traces écrites de l'oralité – analyse des matériaux écrits produits par les conteurs

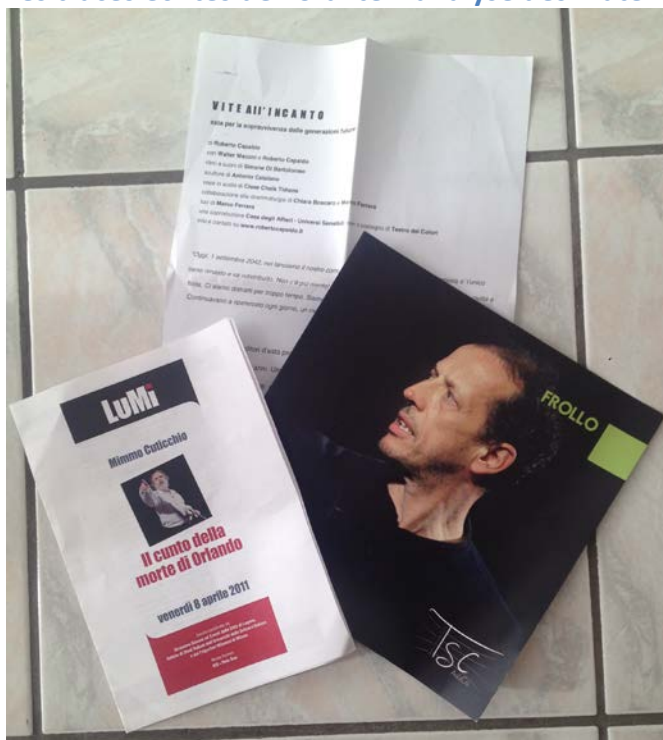


Photo 7 Exemples d'affiches et brochures présentant des spectacles de conterie.

Nous avons vu déjà – et nous allons l'approfondir dans les chapitres qui suivront – à quel point le théâtre de narration italien se base essentiellement sur une forme orale de transmission du texte. Cependant, cela ne veut pas dire que l'écrit soit totalement absent de cette réalité ; au contraire, le matériel scriptural abonde sous différentes formes.

Une partie importante de mon travail de recherche a donc été consacrée à la récolte et à l'analyse de ces matériaux.

Olivier de Sardan cite, parmi les différents types de sources écrites à considérer lors d'une enquête anthropologique, la

« littérature savante » c'est-à-dire produite par des chercheurs sur le domaine considéré par notre enquête, la « littérature grise » mais également les produits de la presse, les archives, et les « productions écrites locales » (Olivier de Sardan 2008 : 68-69).

Les sources orales peuvent donc se décliner sous plusieurs formes hétérogènes. Je me suis concentré sur les biographies des conteurs, en parcourant leurs sites internet ou en collectant une série de brochures de présentation de leurs spectacles, distribués parfois sur les lieux de leurs performances. Comme pour l'analyse des conférences publiques, le fait de se procurer ces matériaux est – à mon avis – fondamental pour analyser comment le conteur se met en scène devant un public et comment il essaie de présenter son art.

Toujours grâce au même type de sources (sites internet et brochures de présentation) j'ai pu acquérir une série d'informations à propos des spectacles et du répertoire proposé par chaque conteur. Ces données ont été précieuses pour décrypter celle qu'on pourrait appeler la stratégie de « marketing » du conteur, à savoir les informations sur lesquelles chacun mise pour dégager des nouvelles occasions de conterie.

Une troisième partie de cette collecte de matériaux écrits s'est concentrée sur les instruments utilisés par les conteurs soit pour (se) former soit pour créer leurs spectacles.

Je me suis donc intéressé à l'analyse des supports offerts lors des cours de formation (rares, à vrai dire) et sur les instruments scripturaux utilisés pendant les processus de création, comme par exemple les canevas de séquences ou encore les ébauches de textes ou les pages de livres commentées et annotées par les conteurs en vue de la préparation de leurs prochains contes.

Une mention à part doit être faite pour les cahiers personnels des conteurs. Comme on le verra par la suite, tous les conteurs que j'ai pu rencontrer ont un ou plusieurs cahiers personnels dans lesquels ils notent différentes choses. Le détail des contenus sera fait dans la partie de ce travail consacrée à la formation des conteurs. Notons qu'il est intéressant de souligner la nature des contenus de ces cahiers, qu'il s'agisse de notes prises lors des cours, de notes écrites dans le but de créer des nouveaux spectacles ou de préparer de nouveaux contes. Il s'agit d'un instrument précieux, au carrefour de la création et la formation. Il faut cependant souligner que ces documents ont été d'accès difficile en raison du caractère privé de certaines informations (par exemple journal intime du conteur). Ma posture d'*insider* sur le terrain a joué un rôle important dans l'accès à cette forme de données.

Une dernière source écrite utilisée a été celle des articles des journaux ou de revues mentionnant soit des spectacles, soit des festivals ou présentant le travail d'un conteur. L'analyse de ces documents a été fondamentale pour restituer aussi un point de vue souvent négligé par la recherche à propos du théâtre de narration italien mais à mon avis capital : le point de vue du public. En effet, en regardant l'attention portée par la presse sur un

événement ou un artiste, il est à mon avis possible de comprendre l'intérêt du public (spécialisé ou pas) à propos de ce style de théâtre.

Construction du cadre théorique – performance, coulisse et approches hybrides

Comme pour la méthodologie d'enquête, aussi mon cadre théorique sera détaillé au fur et à mesure que je poursuivrai dans l'analyse des données et des résultats de ma recherche.

Cependant, il est à mon avis important de détailler les grandes lignes des choix théoriques opérés, afin de montrer les grands axes de mon analyse.

Au tout début de mon enquête, j'ai essayé de dresser un portrait générique des approches les plus courantes qui s'offrent aujourd'hui à l'anthropologue désireux d'entreprendre l'étude d'un phénomène théâtral. Trois directions ont retenu mon attention.

Premièrement, l'ensemble des études appelées *performance studies*, qui se réfèrent par exemple aux travaux de Schechner (2006) et, plus historiquement aux écrits de Victor Witter Turner (1986) ou du courant appelé des néo-ritualistes.

Tous ces auteurs voient, comme le nom attribué à leur courant le montre, le moment de la performance comme moment révélateur de l'acte performatif et de la structure sociale des individus qui se trouvent au centre de cet acte.

Il est clair que cette approche, dans le cas d'un phénomène théâtral comme le théâtre de narration, peut révéler des logiques intéressantes à propos des logiques performatives sur scène des conteurs. Cependant, comme nous le verrons à travers les chapitres qui suivront, les moments en amont à la performance sont également fondamentaux et occupent les conteurs pour une large partie de leur temps.

La création de nouveaux spectacles, le travail sur des nouveaux contes ainsi que les moments consacrés à leur formation, doivent donc également être pris en compte. Il est à mon avis impossible de comprendre l'ensemble du travail performatif d'un conteur sur scène, sans se pencher sur le travail de préparation et de formation des images mentales. Or, bien que cette création se poursuive dans la performance publique, elle puise ces racines dans des moments antérieurs à la montée sur scène du conteur. Il est intéressant de se pencher également sur cette dimension pré-performative. L'approche théorique la plus adaptée me semble, actuellement, celle que l'on nomme « anthropologie théâtrale » et qui fait référence aux travaux de Eugenio Barba et de ses disciples, comme par exemple Nicola Savarese.

L'anthropologie théâtrale est un courant visant à étudier et comprendre le comportement humain dans des situations de dramatisation organisée, par le biais d'une analyse centrée surtout sur les moments de pré-expressivité.

Celles que les chercheurs appellent « les coulisses » passent donc d'un lieu secondaire dans lequel les comédiens se trouvent en attente d'entrer sur scène, à un lieu d'analyse privilégié dans lequel se déroule l'ensemble des choix et des processus de construction des logiques sociales sous-jacentes à tout événement théâtral.

Si l'approche est intéressante et peut nous fournir une série d'apports que je vais détailler tout au long de mon travail, il ne faut pas, cependant, tomber dans le piège de tout considérer en termes de pré-expressivité. Barba, à mon avis, commet cette faute, en proposant une analyse théorique évacuant toute performance scénique au profit du seul travail sur les coulisses.

Il est probable que ce choix soit dû au parcours professionnel de Barba, qui est avant tout metteur en scène et théoricien du théâtre et qui base ses analyses sur des phénomènes théâtraux très codifiés et axés sur la reproduction parfaite de ce qui a été répété.

Cependant, dans le théâtre de narration italien, au moins pour ce qui en est des conteurs qui travaillent avec des canevas de séquences et sans aucun texte pré-écrit et appris totalement par cœur, quelque chose de différent se passe. Une fois montés sur scène, les conteurs adaptent leur texte aux réactions de leur public, ce qui marque un décalage évident entre ce qui a été appris, étudié et préparé dans les coulisses et ce qui est ensuite performé sur scène.

En n'analysant que les situations de pré-expressivité telles que l'anthropologie théâtrale les conçoit, on court le risque d'une analyse ne rendant pas justice à cette liberté performative qui est fondamentale pour certains conteurs. Il faut donc, à mon avis, faire ce que Jean-Jacques Nattiez propose, en discutant de la diatribe entre ethnomusicologie structuraliste et culturaliste : apprendre à penser en stéréophonie (Schulte Tenckhoff 1999). Cela veut dire que les deux approches devraient être combinées afin de restituer une vision du phénomène théâtral étudié qui soit le plus que possible proche de la réalité observée.

Comme j'essaierai de montrer dans la suite de mon travail, le théâtre de narration italien est une forme de production artistique qui brise plusieurs frontières : celle entre public et artiste, celle entre scène et coulisses, celle entre création, performance et répétition. Il faut donc être prêt à multiplier nos angles d'analyse, comme le propose une autre approche intéressante à utiliser dans le cadre de mon enquête, à savoir celle de l'ethnoscénologie.

Théorisée récemment par une série de chercheurs réunis autour de la figure de Jean-Marie Privat, l'ethnoscénologie se propose de faire avec le théâtre ce que l'ethnomusicologie fait

avec la musique, en privilégiant une approche de type comparative. Si la dimension comparative pure et simple nous intéresse peu, étant donné que notre but est surtout celui de rendre compte des dynamiques et des logiques sociales d'une seule forme de théâtre depuis son intérieur, il est intéressant de noter que - pour atteindre ce but - l'ethnoscénologie prône une approche pluridisciplinaire. Cette approche vise à combiner une vaste palette de courants et de disciplines allant des disciplines propres aux sciences du théâtre et du spectacle jusqu'aux sciences sociales en passant par les sciences cognitives, l'économie. Le phénomène théâtral est, pour les théoriciens de l'ethnoscénologie, un phénomène multidimensionnel, qui ne peut être pleinement compris qu'en multipliant les approches. Suivant cette théorie, le théâtre serait donc un phénomène assez proche de l'idée que Marcel Mauss avait de « fait social total ». Je trouve assez difficile de pouvoir rendre compte de la totalité des dimensions touchées par un acte théâtral. Cependant, le recours à des apports touchant des domaines différents est important. C'est pour cette raison que dans mon travail je ne négligerai pas de changer parfois de perspective en sortant de la vision de l'événement théâtral comme fait social et en interrogeant des disciplines diverses telles que l'histoire, l'économie ou les sciences cognitives.

Becker, également, sera une source d'inspiration importante, surtout en ce qui concerne son analyse des mondes de l'art (2006). En effet, l'auteur souligne l'importance de structurer une enquête sur ce type de terrain afin qu'elle puisse mettre en évidence ou s'intéresser à quatre éléments fondamentaux :

- 1) Les conventions qui se négocient et se construisent sur le terrain.
- 2) L'activité en elle-même, c'est-à-dire celle qu'on appellera - plus tard dans ce travail - la performance des acteurs (et en général le processus créatif).
- 3) Les réseaux de coopération qui permettent à la performance d'être produite.
- 4) Le rapport que les acteurs entretiennent avec le champ délimité par les pratiques et les acteurs qui travaillent autour de cette performance.

Ces quatre points guideront mes réflexions autour de mon objet d'étude et le lecteur pourra les retrouver en filigrane, dans l'ensemble de mon texte.

Mon approche théorique permettra une compréhension de mon objet d'étude s'inspirant de l'idée du bricolage méthodologique (Croguennec 2010) et me conduisant vers une forme raisonnée d'exhaustivité. Je suis conscient du fait que ce but ne pourra peut-être pas être atteint pour chaque élément traité dans ce travail. Je crois cependant avoir réussi, grâce à la multiplication de ces approches, à proposer une analyse suivant un fil logique cohérent et

permettant de combler les vides dans la recherche sur le théâtre de narration mis en évidence dans la première partie de cette introduction.

Acte I « Il était une fois le théâtre de narration italien »

Préambule

Samedi, 05 février 2011 – 20h15 – Teatro Sociale de Como

« J'attends devant l'entrée du Teatro Sociale de Como (Italie), où j'assisterais ce soir au spectacle « Frollo » de Marco Baliani, pièce de théâtre de narration datée 1993.[...] »

Les lumières de la salle sont allumées. Je regarde autour de moi et puis je dirige mon regard droit devant moi, sur la scène. Le rideau est ouvert. Les phares postérieurs sont allumés et les phares frontaux également. La scène est presque totalement vide : seulement une chaise placée au centre de convergence des faisceaux des différents phares. Pour le reste, le vide. Je peux même voir les tentes noires qui cachent l'accès aux coulisses... Je me demande derrière quelle tente Baliani attend... quelles sont ses pensées, s'il est en train de répéter son texte, de faire une dernière italienne...

Les lumières de salle baissent petit à petit d'intensité, le public se tait ; en même temps, les phares augmentent leur intensité, mon regard se colle à la chaise au centre de la scène. [...]

Marco Baliani entre en scène, par la partie droite. Avec son allure sûre et tranquille, complètement habillé en noir (chemise, pantalon et chaussures), il gagne le centre de la scène, s'assied sur la chaise et regard son public pendant peut-être dix secondes. Puis il commence par la plus classique des introductions : « C'era una volta »²⁵. [...]

Après une heure et demie de performance, l'acteur prononce ses derniers mots et, sans attendre la réaction de son public, se lève et sort de la scène.

(tiré de mon premier cahier de terrain)

Les paragraphes que je viens de citer illustrent un moment de ma recherche de terrain ; l'ethnographie d'un spectacle de théâtre de narration et plus spécifiquement la pièce *Frollo* jouée par Marco Baliani au *Teatro Sociale* de Como, le 05 février 2011.

Afin de permettre au lecteur de comprendre pleinement le contenu de mon travail, il est à mon avis important de partir d'une ethnographie du théâtre de narration italien. Cette première grande partie de mon travail y sera donc consacrée. Le but sera celui d'aider le lecteur à mieux connaître, d'un côté, l'histoire (chronologiquement encore brève, peut-être,

²⁵ Expression italienne traduisible par « Il était une fois » et qui, comme sa traduction française constitue l'incipit le plus utilisé pour certains contes (et surtout les contes de fées).

mais riche au niveau du contenu et des évolutions historiques) de ce genre de théâtre, et de l'autre de comprendre comment ce genre de théâtre est pratiqué actuellement.

S'agissant d'une histoire, je vais essayer de suivre un ordre chronologique des faits.

Le lecteur retrouvera donc un découpage en trois vagues du phénomène appelé théâtre de narration italien, reprenant, en quelque sorte, la tripartition théorisée par d'autres chercheurs comme par exemple Calame-Griaule (1999) à propos du Renouveau du conte français.

L'occasion sera propice à sortir de la dimension purement historique en faisant des incursions par exemple dans les théories sous-jacentes à cette forme théâtrale, ou encore dans les particularités culturelles et sociohistoriques qui expliquent les raisons de la naissance et du développement spécifique du théâtre des contes en Italie.

En plus que de fournir une histoire de sa naissance et de son développement, cette partie de mon travail visera à montrer au lecteur comment aujourd'hui ce genre de théâtre se décline sous des multiples façons, dans des lieux de performance différents et avec des formes parfois contradictoires mais toujours caractérisées par l'existence d'une série d'éléments constitutifs propres à la narration dramatisée dès son début.

Ce travail d'ethnographie nous permettra, ensuite, d'aborder plus spécifiquement les deux parties suivantes de mon enquête, à savoir l'analyse des parcours de formation des individus souhaitant devenir conteurs et le parcours créatif portant sur la création et la performance des pièces contées sur scène.

Des ressources et des limites d'une approche historique d'un phénomène théâtral

Bien que cette partie de mon enquête se consacre à une ethnographie de la pratique actuelle du théâtre de narration, il est à mon avis fondamental de se pencher – dans un premier temps – sur une analyse de type historique, en soutenant donc la thèse de Bernard Lahire selon laquelle une pratique culturelle ne peut pas être comprise, dans sa forme actuelle, qu'en étudiant également son évolution historique (Lahire 2013)

Retracer l'histoire du théâtre de narration en Italie n'est pas chose facile.

Les sources historiques sont peu nombreuses, qu'il s'agisse de sources traitant de l'histoire du théâtre en général, ou de sources consacrées spécifiquement au théâtre de narration italien. Il faut donc, pour (re)construire cette analyse historique, combiner des sources historiques écrites et les témoignages des acteurs sociaux ayant eu à faire avec le conte dramatisé italien. Heureusement, la jeunesse relative de cette forme théâtrale nous permet de côtoyer à la fois

les conteurs derniers arrivés sur scène et les conteurs jugés comme « fondateurs » de ce genre.

Un deuxième élément doit être considéré, lorsqu'on enquête sur l'histoire non seulement du théâtre de narration italien mais sur n'importe quel genre de théâtre. Aborder ce phénomène en retraçant uniquement le parcours des auteurs, des comédiens ou encore des pièces n'est pas suffisant. Il faut également élargir l'analyse à ce que l'on pourrait appeler le contexte socioculturel du groupe social dans lequel une pièce est écrite, produite et jouée. Notre analyse devra forcément sortir de ce cadre historique et théorique théâtral pour entrer dans une analyse culturelle et socioéconomique de l'Italie (et de l'Europe) de ces dernières décennies. La relation entre le théâtre et l'histoire vécue par sa société d'appartenance est fondamentale (Viala 2014). Il conviendra donc d'aborder cette analyse historique en partant de trois axes d'enquête : une histoire du théâtre italien, en se concentrant surtout sur les innovations contemporaines (c'est-à-dire les mouvements post '68), une analyse de la tendance d'après '68 à la redécouverte et à la relance de pratiques culturelles issues du passé (qui - bien qu'arrivée plus tardivement en Italie - a certainement joué un rôle important dans le choix des comédiens italiens de se consacrer à la forme de la conterie) et, dernièrement, un survol du contexte sociohistorique italien des années '70 et '80.

Une troisième limite à souligner, avant de nous lancer dans cette analyse, est celle relative à l'exposition chronologique des faits historiques. Souvent, quand on traite de l'historicité d'un objet d'étude on organise les différents éléments suivant un ordre chronologique. Ceci nous permet, il est vrai, d'avoir une vision plus claire à propos des changements et des évolutions du phénomène mais dans la plupart du temps, il s'agit d'une vision trop simplifiée de la réalité. Cela est particulièrement vrai dans l'analyse historique d'un phénomène théâtral dans laquelle la perspective évolutionniste ou chronologiquement ordonnée ne donne lieu qu'à une compréhension partielle de la complexité historique de ce genre (Dubois 2007). L'histoire du théâtre de narration est, en effet, marquée par des évolutions et des changements successifs, mais aussi par des retours aux sources, des modifications qui se déroulent dans les mêmes années mais à deux ou plusieurs endroits différents. Par exemple, dans les dernières années on assiste à une diffusion de spectacles consacrés expressément à la thématique de la mémoire collective et sociale et de sa patrimonialisation, qui étaient deux thématiques fortes des débuts de cette forme théâtrale. Il faudra donc essayer de mettre de l'ordre en cherchant non seulement à interconnecter une pluralité de sources mais également à construire une espèce de réseaux d'événements historiques pour mieux comprendre l'évolution de ce genre de théâtre.

Une histoire du théâtre de narration italien

Je vais structurer cette histoire en trois parties différentes, trois vagues, pour utiliser un mot qui est ressorti souvent sur mes terrains. Je partirai d'une analyse de la pièce et du conteur qui sont aujourd'hui reconnus, par la quasi-totalité de mes interviewés, comme le binôme fondateur du théâtre de narration italien : Marco Baliani et son *Kohlhaas*. Ensuite, je vais m'attaquer à une analyse de la deuxième vague dans laquelle il sera surtout question de nommer et analyser deux autres conteurs : Laura Curino e Marco Paolini, qui forment – avec Baliani – ce que j'appelle la triade fondamentale du théâtre de narration italien. L'analyse de cette première vague de conteurs sera l'occasion de mettre un moment en *stand-by* notre recherche historique au profit d'une réflexion concernant les sources et les racines de ce genre de théâtre. C'est à ce moment que nous parlerons des théories théâtrales avant-gardistes d'après '68, mais également de l'histoire socioéconomique de l'Italie (en nous focalisant surtout sur la période allant des années 1950 aux années 1980) en passant par certaines productions culturelles et artistiques italiennes qui ont, à mon avis, joué un rôle important dans la construction de ce genre de théâtre.

Nous reprendrons ensuite notre chemin historique pour parler de la deuxième vague des conteurs, en commençant ainsi à introduire quelques informations à propos des premières tentatives de création d'un système de formation à la pratique du conte dramatisé. La dernière vague, la troisième, nous permettra de nous pencher sur les contextes de la pratique contemporaine de ce genre de théâtre, en vue d'attaquer – dans les deux parties suivantes de ce travail – la dimension de la formation et du processus créatif au sein de ce style théâtral.

La première vague de conteurs – Un homme, une pièce, une triade

Une première pièce de théâtre de narration en Italie : le *Kohlhaas* de Marco Baliani

L'un des éléments les plus intéressants de l'histoire du théâtre de narration italien est le fait que la presque totalité des conteurs que j'ai pu interviewer dans mes enquêtes, affirment connaître très précisément l'année de naissance de cette forme théâtrale : 1989. La date est liée à un moment très précis de la production théâtrale italienne de la fin des années '80. En effet, c'est en 1989 que Marco Baliani, comédien italien né en 1950, qui jusque-là était connu surtout pour des spectacles pour jeune public avec sa compagnie *Ruotalibera*, met en scène la pièce *Kohlhaas*. La pièce était tirée du livre *Michele Kohlhaas* de l'écrivain allemand Heinrich von Kleist²⁶ et coécrite avec le metteur en scène italien Remo Rostagno. La mise en scène

²⁶ 1777-1811.

prévoyait la présence d'un seul comédien; sa première représentation marque une rupture fondamentale avec le reste de la production théâtrale italienne de ces années.

Depuis la deuxième moitié des années '60, en effet, l'Italie théâtrale avait vu progressivement l'affirmation de la forme du monologue. L'auteur (et performer) plus célèbre, dans ce sens, est – suivant les historiens du théâtre italien - Dario Fo qui a fait reposer une bonne partie de sa production théâtrale sur la forme monologique combinant certains éléments du passé théâtral italien, comme par exemple la farce ou encore la *Commedia dell'Arte* (Brockett 2012). Nous essayerons par la suite de détailler les aspects caractérisant le rapport de filiation présupposé entre le théâtre monologique italien et le théâtre de narration italien. Cependant, il est fondamental de se pencher sur l'élément qui semble soutenir cette thèse selon laquelle Baliani ne se contente pas, avec *Kohlhaas*, de mettre en scène une pièce se reliant au genre du monologue italien mais invente quelque chose de nouveau, de jamais vu, avant, sur une scène de théâtre en Italie. Autrement dit, quelle est la différence formelle qui porte les comédiens et les professionnels du théâtre à parler d'une nouvelle forme théâtrale ?

La réponse à cette question demande une réflexion approfondie. Soriani, dans son analyse du rapport de filiation entre le *Mistero Buffo*²⁷, à savoir celle qu'il juge comme la pièce de la production théâtrale monologique de Dario Fo la plus similaire au *Kohlhaas*, et les premières pièces de théâtre de narration, souligne que la plus grande différence entre ces deux pièces se situerait au niveau du travail physique et corporel (Soriani 2011). La gestuelle et le mouvement utilisés par Fo dans sa performance contrasteraient avec les limites rigides que Baliani, racontant assis sur une chaise, se serait imposé. Je pense que cette différence est certes présente mais qu'il ne s'agit pas de l'élément le plus marquant de cette distinction et cela pour deux raisons : premièrement, comme on le verra par la suite, le travail gestuel et corporel de Baliani et des conteurs performant assis, n'est pas moins important ou moins présent, il est simplement différent. Deuxièmement – et cela sera plus évident en poursuivant notre analyse historique – le théâtre de narration italien, avec le temps, a réadmis cette présence corporelle plus marquée, surtout dans les contes destinés aux jeunes publics. La différente implication corporelle ne serait donc propre qu'à une partie de la production du conte dramatisé italien.

En croisant les regards des chercheurs ayant travaillé sur le théâtre de narration italien et les témoignages des conteurs que j'ai récoltés, il me semble que la différence la plus importante

²⁷ Pièce mise en scène pour la première fois en 1969.

soit autre, à savoir le rapport différent entretenu par le comédien avec le contenu de sa pièce et avec les personnages qu'il porte sur scène grâce à sa parole.

Soriani (2011) souligne que dans le *Mistero Buffo* Dario Fo met en scène tous les personnages grâce à des variations de voix, de posture et gestuelle qui offrent des caractérisations différentes et permettent au public de comprendre, sans aucun expédient scénique, décors ou costume, quel personnage est en train d'agir sur scène. En même temps, le comédien joue également le rôle de narrateur, en présentant les situations, les personnages et l'évolution des événements des différents moments de la pièce. Cependant, ces deux moments, c'est-à-dire l'exposition des faits et l'action des différents personnages sont clairement séparés dans la pièce : Soriani parle en effet d'un prologue dans lequel les faits sont exposés et d'une mise en scène des personnages et des faits tirés par les sources médiévales auxquelles Fo dit s'être inspiré, qui suit ce prologue. Dans son *Kohlhaas*, par contre, Baliani agit d'une façon différente et la barrière entre le travail d'un narrateur externe et la personnification des personnages disparaît. L'auteur commence, il est vrai, par une exposition des faits, dans laquelle sont présentées Michele Kohlhaas, l'éleveur de chevaux protagoniste de la pièce, Lisetta, son épouse, et la ferme dans laquelle les deux personnages vivent (élément, celui-ci, très important dans la compréhension du déroulement de la pièce, car témoignant de la forte relation affective entre Kohlhaas et son élevage qui sera à l'origine de la rupture de l'équilibre de la situation initiale). Cependant, contrairement à ce qui se passe avec le *Mistero Buffo*, la figure du narrateur externe restera présente tout au long de la pièce, sans l'abandonner vraiment. Même quand le conteur substituera les pensées du narrateur avec celles des personnages (surtout de Kohlhaas qui subira, tout au long de la pièce, une évolution psychologique dramatique), les personnages ne prendront jamais le dessus mais seront toujours introduits par la figure du narrateur. La pièce se caractérise donc par une alternance de présence entre un narrateur et les personnages de l'événement raconté.

Cette présence, discrète mais en même temps marquée, d'un narrateur avec un regard externe est un dénominateur commun à toutes les pièces théâtrales de la narration dramatisée italienne et constitue la véritable nouveauté stylistique et formelle qui différencie cette forme théâtrale des genres précédant. Il est intéressant d'observer comment, même quand les conteurs ouvriront les textes de leurs pièces aux discours directs (il faut dire que *Kohlhaas* ne présente que des discours indirects) cette figure centrale du narrateur ne disparaîtra pas, et cela montre très bien qu'il s'agit de la véritable différence marquant l'émergence de ce nouveau genre théâtral.

L'importance de cette figure est également témoignée par le fait que le conteur utilise – pour la caractériser – sa voix naturelle, sans apporter aucun changement ni de hauteur, ni de cadence, ni d'accent (ce qu'il fait, par contre, avec les voix des autres personnages).

Cette analyse de l'utilisation sur scène d'un narrateur neutre et externe au déroulement de la pièce semble être l'une des caractéristiques fondamentales de cette forme de théâtre. Elle n'est pas, naturellement, la seule et en poursuivant mon analyse je vais en faire émerger de nouvelles. Ce qui est important à ce moment de notre analyse, c'est le fait que cette caractéristique est la première à avoir été soulignée par les acteurs sociaux travaillant dans le domaine du théâtre et a permis donc de marquer, à ce point de l'histoire, l'émergence de cette nouvelle forme de théâtre appelée théâtre de narration italien.

Les deux autres éléments de la triade : Marco Paolini et Laura Curino au *Teatro Settimo*

Marco Baliani est donc considéré par la plupart des témoignages directs et indirects²⁸ comme étant le premier à avoir promu une forme de « théâtre de pure narration » (Baliani 2010 : 9²⁹). Chronologiquement, si on observe la date des pièces jugées par mes interlocuteurs comme issues du conte dramatisé italien, il est vrai que *Kohlhaas* est la première à avoir vu le jour. Cependant, nous ne pouvons pas comprendre pleinement les débuts de ce genre de théâtre sans considérer également le travail de deux autres comédiens qui ont assez vite



Photo 8 Marco Paolini, deuxième conteur dans la triade de la première vague.

expérimenté le théâtre en forme de narration : je parle de Marco Paolini et Laura Curino. Curieusement, ces deux acteurs se trouvent liés par une quatrième personne fondamentale dans la naissance du théâtre de narration italien : le metteur en scène Gabriele Vacis.

²⁸ Je parle de témoignages indirects car, dans un bon nombre de publications traitant du théâtre de narration italien sont incluses des retranscriptions d'entretiens avec certains comédiens actifs dans cette forme théâtrale, qui permettent d'obtenir un bon nombre d'informations sans avoir mené directement l'entretien. Il s'agit naturellement d'un type de témoignage qui ne peut pas se substituer à l'entretien direct, mais qui aide à orienter l'enquête du chercheur désireux de se faire une première idée des discours de ces acteurs sociaux.



Photo 9 Gabriele Vacis, metteur en scène italien et collaborateur de Paolini e Curino.

Marco Paolini commence à collaborer avec le *Teatro Settimo*, institution théâtrale installée à Settimo Torinese, une bourgade périphérique de Torino entre 1980 et 1990 (Soriani 2009). À cette époque, Vacis s'occupe de ce théâtre en conduisant un travail de redécouverte de l'art de la narration. Son point de départ, détaillé lors d'une rencontre publique en marge d'un festival de théâtre auquel j'ai eu

l'occasion d'assister, était la volonté de destruction de la mémoire d'après-guerre en Italie. Vacis, en effet, souligne comment – après la fin de la deuxième guerre mondiale – l'Italie aurait entamé, progressivement, un lent processus d'effacement de la mémoire liée à un passé de guerre, de dictature et de violence. Son impression, en explorant les contours de ce type de création, est que personne ne voit ni un passé à garder, ni un futur à construire. Cet élément est à mon avis intéressant car, comme on le verra par la suite, le rapport au passé et sa relation au futur est souvent un élément déclenchant, chez l'apprenti-conteur, l'envie d'apprendre l'art de la narration dramatisée.

Vacis décide ainsi de se lancer dans un nouveau projet théâtral : raconter le passé, sans le cacher, pour ensuite permettre à l'Italie de construire un futur. Pour ce faire, Vacis admet s'être inspiré de trois éléments, qu'il nomme « jeu », « rite » et « narration ». Cette triade se retrouve encore aujourd'hui, dans les contenus des cours de formation destinés aux apprentis-conteurs. La narration serait donc, pour Gabriele Vacis, un instrument pour réconcilier la population italienne avec son passé.

C'est avec cet esprit et cette volonté de créer quelque chose de nouveau que Vacis et Paolini se rencontrent et commencent à créer des pièces inspirées de la narration et qui sont mises en scène dès le début des années '90. C'est avec le *Racconto del Vajont*, en 1997, que Paolini connaît son plus grand succès de public et de critique. L'œuvre est inspiré du désastre naturel survenu le 9 octobre 1963. Un éboulement de terre à l'intérieur du lac artificiel créé par le barrage du Vajont, dans la province de Belluno, provoque deux vagues de 25 millions de m³ d'eau qui dépassent le barrage en se versant dans la vallée au-dessous du lac. Cette catastrophe provoquera environ 1'900 morts. Contrairement à Marco Baliani dans son *Kohlhaas*, Paolini choisi – pour commencer sa narration – la première personne singulière.

« *Io il 10 ottobre [1963] andavo in seconda elementare. Mi sveglio. Mattina sette e mezzo. Mia mamma piange*³⁰. [...] » (Paolini et Vacis, cités in Soriani 2009).

Nous avons, avec cette pièce, l'émergence d'un deuxième type de narrateur. Il s'agit, encore une fois, d'une personne externe aux événements, car Paolini n'as pas vécu directement le désastre, cependant, cette fois-ci, la relation entre le narrateur qui introduit le public dans la pièce et le comédien en chaire et os est manifeste. C'était comme si, après avoir trouvé avec Baliani la figure d'un narrateur caractérisée par ces propres traits somatiques, ses voix et ses gestes, les conteurs auraient voulu – avec Paolini – légitimer encore plus clairement la relation très personnelle entretenu entre le comédien et le conteur sur scène, en admettant qu'il s'agit de la même personne.

Ce choix, il faut le dire, ne fait pas l'unanimité des avis des conteurs rencontrés. Monica Morini, par exemple, déconseille fortement – lors de ces laboratoires – l'utilisation de la première personne singulière. Pour elle, le comédien peut utiliser sa propre voix, sa propre gestuelle et sa propre posture, pour caractériser le narrateur, mais il faut toujours garder de la distance en utilisant la troisième personne faire que les personnages mis en scène successivement par la technique du conteur prennent vie pour révéler aux spectateurs les enjeux émotionnels et personnels cachés derrière les événements racontés.

Cette différence à propos de l'implication personnelle du conteur dans les faits racontés lance également le débat sur la relation entre le théâtre de narration et le *teatro* (ou *Ode*) *civile*³¹. Les deux genres de théâtre possèdent tous les deux des traits similaires : on voit la présence sur scène d'un seul comédien et un manque presque total de décor ou d'éléments scéniques. Le comédien travaille avec son corps et, surtout, son oralité et les pièces ont – dans les deux cas – une forte composante sociale. Mais un élément semble différencier les deux styles, suivant certains témoignages dont celui de Egidia Bruno. Le *teatro civile* voit un comédien abandonnant assez rapidement la fonction de narrateur neutre et externe aux événements au profit d'un conteur qui déclare clairement son point de vue et son jugement à propos des faits racontés.

Dans le cas du *Racconto del Vajont*, nous l'avons vu, Paolini entre en scène avec une modalité narrative qui le rapproche déjà beaucoup de l'événement : il n'en est pas témoin directe, mais il a vécu au même moment historique du désastre. Par la suite, sa neutralité sera encore plus manifestement remise en cause, grâce à des passages de critique âpres et explicites envers les

³⁰ Traduction : « Moi, le 10 octobre, je fréquentais la deuxième classe d'école primaire. Je me réveille. Matin, 7 heures trente. Ma maman pleure. » (traduction personnelle)

³¹ « Théâtre civil » en français (traduction personnelle)

responsables du désastre, identifiés par Paolini comme étant les responsables des entreprises ayant travaillé dans la construction et la gestion du lac artificiel du Vajont. Baliani dans son incipit « *Tanti anni fa, in terra di Germania, viveva un uomo a nome Michele Kohlhaas [...]* » se place à une plus grande distance par rapport aux faits racontés. L'utilisation de l'expression de temps « *tanti anni fa* »³² situe le conteur à une distance chronologique beaucoup plus grande par rapport à Paolini, qui affirme, dès le début, être vivant au moment des faits. Nous ne savons pas, au début, si Baliani est contemporain au conte (on découvrira par la suite que non, car l'histoire de *Kohlhaas* se déroule au Moyen-âge) mais on comprends dès le début cette situation de postériorité plus grande par rapport à Paolini. Cependant, Baliani garde également une distanciation majeure par rapport aux événements racontés et, plus précisément, par rapport aux actions que ses personnages accomplissent tout au long du conte.

Lors de ce-dernier, en effet, Baliani expose les faits en cherchant à rester le plus neutre possible : la fonction de sa communication est uniquement référentielle³³ (Jakobson 1991), c'est-à-dire que le conteur expose les faits comme ils se sont déroulés dans la réalité, en se basant sur des faits objectifs et observables et en vidant sa narration de tout jugement de valeurs. Dans un seul moment de la narration, quand la folie dans laquelle Michele Kohlhaas semble être plongé devient insupportable et porte l'éleveur de chevaux à accomplir des actions violentes (actes de vandalisme, meurtres, etc...), le conteur stoppe le flux narratif en criant « *Fermati, Kohlhaas !* »³⁴. C'est le seul moment dans lequel Baliani semble désapprouver l'évolution (ou l'involution) de son personnage principal et cherche à le reconduire vers la modération. Sinon, pendant le reste de la pièce, le conteur reste apparemment impassible envers ses personnages. Même la partie finale du conte, dans laquelle le protagoniste détruit volontairement la lettre de l'empereur qui aurait pu le sauver de son exécution publique, est racontée par Baliani avec un ton calme et contrôlé.

Il faut cependant dire que cette distinction entre les deux genres n'est pas partagée par tous les acteurs sociaux et les sources que j'ai pu interroger. En effet, par exemple, Soriani (2009) et Biacchessi (2011) parlent indistinctement de narration et de *teatro civile*. Pour Soriani, Marco Paolini peut être vu comme conteur car ses pièces sont formellement et morphologiquement similaires à celles de Baliani. Biacchessi traite la narration comme une

³² Traduction : « il y a de nombreuses années » (traduction personnelle)

³³ Le linguiste russe Roman Jakobson, détaille 6 fonctions possibles de la communication en fonction de l'accent qui est mis par chaque phénomène communicatif. Dans ce cas, je parle de fonction référentielle car l'attention est portée sur le message et le passage de l'information.

³⁴ Trad. « Arrête-toi, Kohlhaas ! » (traduction personnelle)

composante des pièces faisant partie du *teatro civile*. Il semblerait, donc, que la narration soit – pour ces deux auteurs – plutôt une modalité de production et de mise en scène d’une pièce plutôt qu’un genre de théâtre en soi. Nous sommes, un peu, dans la même logique que Bourqui (2011) utilise pour décrire la *Commedia dell’Arte* italienne.

Le débat, aujourd’hui, reste ouvert et il serait prétentieux pour moi (et anthropologiquement inefficace) de pencher pour l’un ou l’autre avis. Ce qui est, à mon avis, intéressant et qui doit être mis en avant, est le débat qui entoure aujourd’hui le monde de la narration dramatisée italien. Le garder à l’esprit nous permettra de mieux situer notre analyse par la suite.

Aujourd’hui, le choix formel à propos de l’utilisation, comme conteur, de la première personne singulière ou de la troisième personne singulière, reste possible dans toutes les pièces de narration et semble relever, suivant les témoignages récoltés, d’un choix stylistique de chaque conteur (indépendamment s’il affirme pratiquer du théâtre de narration ou du *teatro civile*). Si dans les discours, donc, le débat semble être toujours présent, dans les pratiques la situation est différente, mettant en lumière ce décalage entre discours et pratiques si cher à l’anthropologie et aux autres sciences sociales.

Nous venons de citer, avant l’ouverture de cette parenthèse anhistorique à propos de l’étiquetage de ces deux genres, les conteurs qui semblent avoir caractérisé la première vague³⁵. La liste, cependant, ne sera jamais complète sans citer le troisième élément de la triade fondamentale de la narration dramatisée italienne : Laura Curino.



Photo 10 Laura Curino, troisième figure de la triade des conteurs de la première vague.

Laura Curino, en effet, est perçue par les sources consultées (et par les témoignages récoltés) comme la première comédienne de théâtre à pratiquer le conte dramatisé en Italie.

Laura Curino connaît le travail de Paolini et de Gabriele Vacis en fréquentant, elle aussi, le *Teatro Settimo* de Settimo Torinese. Son interprétation de la pièce *Stabat Mater* (1989) la conduit pour la première

fois à expérimenter la forme de jeu monologique (Soriani 2009). Ensuite, elle commencera un parcours artistique qui la conduira à approfondir la forme de la narration dramatisée et qui la

³⁵ La dénomination « première vague » (en italien « *prima generazione* ») est partagée par l’ensemble de mes interviewés et trouve écho également dans l’ensemble des sources bibliographiques consacrés au théâtre de narration italien que j’ai pu consulter.

mènera à la création de nombreux spectacles, dont ses deux ouvrages probablement plus connues: *Olivetti*³⁶ et *Il signore del cane nero*³⁷.

Dans les deux pièces, comme dans d'autres spectacles de la production de Laura Curino, l'analyse des figures de Olivetti et Mattei, sont le prétexte pour entamer une réflexion sur la société italienne et ses problèmes sociaux et culturels. Ce même type de réflexion se trouve également chez Paolini (nous l'avons vu, par exemple, avec l'analyse du *Racconto del Vajont*) et également chez Baliani. En ce qui concerne ce dernier, un pan de critique sociale envers la société italienne contemporaine ressort déjà si on analyse la pièce de *Kohlhaas*: j'ai pu assister, pendant mes recherches de terrain, à une conférence publique dans laquelle le comédien faisait ce qu'il a l'habitude d'appeler une « déconstruction de *Kohlhaas*. En parlant des raisons qui l'ont poussé à choisir de travailler sur ce conte, Baliani souligne l'importance du fait que Kohlhaas se satisfait, au début du conte, de ce qu'il a. Il se sent honnête et pense vivre dans un monde juste. Cette justice est, selon le comédien, l'élément qui caractérise tout le déroulement de la pièce. Ce sont des injustices subies par Kohlhaas par des seigneurs féodaux qui rompent l'équilibre et engendre l'évolution psychologique du personnage. Le choc d'avoir été trahi par le pouvoir politique sera si fort que Kohlhaas refusera même l'aide offerte par l'empereur, le personnage qui – Baliani l'explique en racontant – détient le pouvoir d'appliquer la justice au plus haut niveau. Il y a, donc, dans *Kohlhaas*, une sorte de valorisation de l'élément de la justice et, également, une critique des abus de pouvoir, élément qui pourraient faire également partie d'une critique sociale et politique contemporaine.

Ce lien avec l'actualité demeure encore plus évident si on analyse d'autres pièces produites par Marco Baliani, comme par exemple *Corpo di Stato*. Mise en scène pour la première fois en 1998, l'œuvre traite de l'assassinat du politicien italien Aldo Moro, survenu le 09 mai 1978 par les *Brigate Rosse*. Le sous-titre, *Il delitto Moro: una generazione divisa*³⁸, introduit la thématique de l'analyse générationnelle de la fin des années '70, qui sera le motif central de la pièce. Dans ce cas, le lien avec l'actualité italienne contemporaine est encore plus évident et directe. Nous pouvons donc affirmer que l'attention portée à des thématiques d'ordre social et

³⁶ Pièce de 1996, centrée sur la figure d'Adriano Olivetti, fondateur de l'entreprise homonyme de fabrication de machines à écrire.

³⁷ Pièce mise en scène pour la première fois en 2006 et qui raconte l'histoire de Enrico Mattei, industriel italien qui va créer l'entreprise ENI, *Ente Nazionale Idrocarburi*, industrie italienne active dans le domaine des combustibles.

³⁸ Trad. « Le délit Moro, une génération divisée » (traduction personnelle)

politique est, avec l'émergence de la figure du narrateur externe, l'autre trait commun aux trois conteurs à l'origine du théâtre de narration italien.

Le conte, cet objet méconnu

Après avoir esquissé les éléments fondamentaux de la première vague de conteurs qui ont donné naissance à ce genre de théâtre appelé théâtre de narration et avant de nous lancer dans l'étude des bases techniques et théoriques de cette forme théâtrale, il faut s'arrêter sur l'utilisation faite par mes interlocuteurs du mot « conte ». En effet, ce mot cache en soi toute une série de significations dont l'emploi doit être problématisé.

Nous verrons que la définition que nous donnons dans le sens commun au mot « conte » est très différente des définitions que les chercheurs utilisent habituellement et celle employée par les conteurs. Je vais donc essayer de retracer les lignes les plus fondamentales des différents usages du mot « conte », ce qui me donnera également l'occasion pour refaire un historique très général des principaux courants scientifiques ayant étudié cet objet, pour ensuite revenir à la définition utilisée aujourd'hui par mes conteurs.

L'emploi du mot « conte » dans le langage courant est tellement présent et multiforme que le mot pourrait sans autres accéder au statut de ce que Gérard Lenclud nomme du « mot-problème » : un mot présentant une pluralité sémantique telle que son usage doit systématiquement être questionné (Lenclud 1994). Il est donc nécessaire, à mon avis de se pencher sur les différentes définitions du mot « conte » afin de comprendre les différentes façons dont on pense cet objet.

Le conte n'est pas inconnu pour l'anthropologie, ni pour d'autres branches scientifiques tournant par exemple autour de la littérature. Plusieurs définitions en ont été données. Cependant, bien que très importantes dans le cadre de mon travail de recherche, ces définitions restent, comme on le verra par la suite, très générales et déconnectées de tout lien au contexte spécifique des conteurs italiens. Il sera donc fondamental de se pencher également sur les définitions émiques de mes interlocuteurs, afin de montrer la signification que le conte a pour leur activité de conteur.

Ce chapitre sera partagé en deux moments : premièrement, je vais essayer de dresser un état des lieux des différentes définitions que certaines approches scientifiques choisies parmi celles que je juge les plus significatives, ont utilisé ou utilisent pour parler du conte.

Ensuite, je questionnerai les définitions du conte propres à mes interlocuteurs.

Donner la parole aux acteurs sociaux pour leur demander leurs propres avis sur la question du conte est très délicat: le risque est de se confronter à une série de définitions spécifiques à chacun. Je vais donc essayer d'opérer une synthèse visant à mettre en avant les traits communs de ces définitions: plutôt qu'une seule définition, donc, le résultat de ce travail sera une liste d'éléments qui reviennent régulièrement dans les discours de mes interlocuteurs sur la définition du conte et à leurs yeux sur la signification de la conterie. Je terminerai ce chapitre par une comparaison entre les définitions émiques et celles des approches théoriques évoquées dans la première partie. Cette confrontation nous permettra de comprendre comment les conteurs se voient aujourd'hui dans le cadre de leur pratique et quelle signification ils lui donnent.

Etat des lieux théorique des définitions du conte

Pour structurer cet état des lieux des définitions du mot conte, je vais partir d'une définition générale et courante du mot, telle que celle donnée par un dictionnaire de la langue française, pour ensuite me tourner progressivement vers des définitions de plus en plus spécifiques. Je terminerai en analysant une série de définitions employées aujourd'hui par les anthropologues qui travaillent sur les différentes pratiques de conterie et sur les différentes formes du conte.

Un point de départ - La définition du conte pour les dictionnaires grand-public

Étant donné que la totalité de mes interlocuteurs est de langue maternelle italienne, je vais me pencher, dans cette phase, surtout sur des définitions italo-phones du mot « *racconto* », le mot qui traduit le mieux son équivalent français « conte ». Une comparaison rapide avec quelques définitions francophones tirées également de dictionnaires de langue, permettra au lecteur francophone de mieux saisir les différences existantes entre le mot italien et le mot français. En général, j'ai remarqué que les dictionnaires italiens considérés donnent des définitions assez succinctes du mot « conte. Un bon point de départ dans notre analyse pourrait être constitué par la définition donnée par le dictionnaire Hoepli³⁹, qui nous dit que le conte peut se définir de trois façons.

1. « *Azione del raccontare [...]* »
2. « *Fatto raccontato* »
3. « *Componimento letterario narrativo, di solito di maggiore ampiezza della novella, ma più breve e meno complesso del romanzo* »

³⁹ <http://dizionari.repubblica.it/Italiano/R/racconto.php> - consulté le 13.05.2015.

La première partie de la définition – qui pourrait être traduite en français par l’expression « action de conter », relie immédiatement l’objet-conte à la pratique de la conterie. Cette liaison constitue, nous y reviendrons, un binôme fondamental dans la vision que mes interlocuteurs ont du conte dans leur pratique. Le conte, autrement dit, n’existerait que s’il est performé. Le fait que, même dans une définition destinée au grand public, cet élément soit placé en première position, donne de l’importance à cette vision du conte comme élément fortement connecté à une pratique. Ce lien est important non pas seulement pour les conteurs mais également pour toute la société italienne.

La deuxième proposition de définition pourrait se traduire comme « fait raconté ». Cette définition détourne le regard de la relation entre le conte et la pratique pour se focaliser plutôt sur le résultat de cette interaction, à savoir un fait qui est raconté à quelqu’un.

Le troisième alinéa nous introduit à une nouvelle déclinaison du mot, comme une « composition littéraire narrative, d’habitude plus ample de la *novella*, mais plus courte et moins complexe du roman ». Le conte, en plus qu’un simple récit de fait serait donc, un genre littéraire avec des spécificités propres à lui, surtout en ce qui concerne sa longueur et sa complexité.

Le dictionnaire Treccani⁴⁰, met en avant, également cette dimension littéraire, en soulignant que le conte serait :

2. «Componimento letterario di carattere narrativo, quasi sempre d’invenzione, più breve e meno complesso del romanzo (in quanto dedicato in genere a una sola vicenda e destinato a una lettura ininterrotta) e distinto dalla fiaba perché tende a presentare i fatti come realmente avvenuti (per questi suoi caratteri si identifica sostanzialmente con la novella). »

Cet élément est souvent présent dans les définitions tirées des dictionnaires italiens. Par contre, il est quasi-totalement absent des définitions francophones. Si on prend, par exemple, la définition du dictionnaire Larousse, on remarquera vite qu’elle se concentre uniquement sur le conte comme objet et comme résultat d’une pratique :

« Récit, en général assez court, de faits imaginaires. »⁴¹

⁴⁰ <http://www.treccani.it/vocabolario/racconto/> - consulté le 14.05.2015.

⁴¹ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/conte/18551?q=conte#18449> - consulté le 14.05.2015.

Le dictionnaire Petit Robert (2008) élargit la définition en la déclinant de trois façons différentes, tout en restant sur une vision très générale de cet objet ne prenant pas en compte sa dimension littéraire:

1. « *Récit de faits réels. Histoire.* »
2. « *Court récit de faits, d'aventures imaginaires, destiné à distraire.* »
3. « *Histoire invraisemblable et mensongère.* »

Si les deux définitions s'accordent sur le contenu imaginaire du conte (le Petit Robert arrive même à définir le conte comme un récit ayant une composante mensongère, donc d'éloignement volontaire de la réalité), seulement l'une des deux définitions accorde au conte le droit et la possibilité de parler de faits réels.

Les définitions italiennes, donc, semblent prendre en considération trois éléments que leurs homologues françaises ne considèrent que partiellement. Premièrement, l'accent porté sur la pratique comme condition fondamentale afin que le conte puisse exister. Deuxièmement, le fait que le conte puisse être vu comme un genre littéraire proprement dit. Finalement, la légitimité que le conte a de parler de faits réels : cette attention à la présentation des faits comme ils se sont déroulés dans le réel est – pour les définitions italiennes – un élément fondamental, qui distinguerait même le conte d'autres genres similaires mais touchant à des faits imaginaires. D'après les définitions francophones, le conte pourrait parler de fait réel, mais également (ou surtout) il devrait parler de faits imaginaires ou imaginés.

Le conte est donc une entité complexe à définir, car le regard qu'on y pose est culturellement situé. Les trois éléments mis en évidence dans les définitions italo-phones du terme peuvent être repris totalement ou partiellement ou même ne pas se retrouver dans les définitions d'autres langues. Cette pluri-dimensionnalité du conte peut se voir également en analysant les différents travaux des chercheurs qui se sont intéressés à cet objet. Bien qu'il soit difficile, pour ne pas dire impossible, de rendre compte de toutes les recherches qui ont été produites sur cet objet d'étude, il est possible de mettre en évidence au moins trois tendances autour desquelles les travaux des chercheurs se sont orientés: les recherches qui traitent le conte comme une production littéraire, les théories structurelles du conte et le conte comme élément socioculturel d'une société donnée.

La définition littéraire du conte

Les dictionnaires italiens consultés mettent en évidence la dimension littéraire du conte. Il est donc important de se consacrer à l'analyse que les études de littérature italienne font de cet objet. Les analyses littéraires italiennes considèrent le conte surtout dans sa forme écrite et non pas dans sa dimension orale. Bien que les auteurs examinés considèrent le genre littéraire du conte comme né d'une forme d'oralité, ils n'analysent que les récits qui ont fait l'objet d'une fixation par un processus d'écriture.

Les discours de mes interlocuteurs semblent avoir assimilé cette vision particulière du conte : souvent, les conteurs italophones citent le travail de Italo Calvino qui publia en 1956 la récolte *Fiabe Italiane*, fruit d'un travail de terrain pendant lequel il a parcouru l'Italie en récoltant des témoignages oraux relatifs aux contes existant dans les différentes régions du Pays, pour ensuite les transcrire et les publier. Peu de conteurs italiens soulignent le fait que l'ouvrage de Calvino présente un travail de réécriture lourd et important, qui modifie souvent le contenu et surtout la forme du conte récolté, l'éloignant ainsi de sa forme orale.

L'avis à propos du travail de Calvino est très différent quand on parle avec des conteurs professionnels ou amateurs provenant d'autres Pays. J'ai eu l'occasion de participer à deux stages de narration en français, l'un avec Jihad Darwiche, l'autre avec Hamed Bouzzine, et tous les deux ont souligné que la réécriture de Calvino, bien qu'important pour la sauvegarde du patrimoine italien relatif aux contes, pose de nombreux problèmes car il fixe les contes dans une forme qui ne leur appartiendrait pas. Cette divergence d'opinion peut être expliquée par le fait qu'en France, contrairement au cas de l'Italie, les conteurs se sont activés très tôt dans le processus de récupération du conte, et ont eu encore la possibilité de travailler auprès de témoins vivants, en travaillant donc dès le début sur des formes orales. Le Renouveau du conte francophone travaille justement avec ce but (Calame-Griaule 2001).

En Italie, la situation a été bien différente. Mes interlocuteurs affirment souvent que pour des raisons historiques, sociales et politiques⁴², au moment où les conteurs se sont intéressés à la récupération des contes, une large partie des témoins oraux avait déjà disparu, ce qui a obligés les conteurs à se tourner vers les seules sources encore présentes, à savoir les retranscriptions des contes faites – parmi les autres – par Italo Calvino. Cette vision semble être confirmée par les avis que j'ai pu récolter auprès de Hamed Bouzzine et Jihad Darwiche. Les deux conteurs m'ont confirmé ce retard dans le processus de récupération du conte traditionnel accusé par les conteurs italiens. Le débat sur la légitimité des sources d'inspiration des conteurs italophones dans la récupération des contes « traditionnels » reste

⁴² Une partie de ces raisons seront explicitées dans la partie historique de ce travail.

ouvert, soit au niveau international soit à l'intérieur de la communauté des conteurs italophones elle-même. La quête de légitimité de ce travail de récupération influence une bonne partie des discours de mes interlocuteurs.

Les chercheurs italiens n'ont pas été les seuls à s'intéresser à la définition du conte comme genre littéraire. La production scientifique francophone est également abondante, même si cette composante, nous le rappelons, manque souvent dans les définitions des dictionnaires grand public. Les chercheurs français traitent beaucoup d'éléments, ouvrant des pistes de réflexion qui méritent d'être au moins brièvement évoquées. Martin et Soucaille, citant Deleuze et Guattari (1980) soulignent comment les deux chercheurs aient établi que le conte serait le contraire de la nouvelle. Cette dernière serait organisée autour d'une question « *qu'est-ce qui s'est passé ?* ». Le conte, en revanche, poserait une question sensiblement différente, à savoir : « *qu'est-ce qui va se passer ?* » (Martin et Soucaille 2014). À un niveau purement théorique le conte serait plutôt orienté vers une analyse du présent ou du futur immédiat, tandis que la nouvelle traiterait plutôt du passé. Cette théorie méritera d'être comparée avec les avis de mes interlocuteurs, car le regard que ces-derniers portent sur la liaison entre le conte et le passé est sensiblement différent.

Les mêmes auteurs soulignent également l'avertissement de Deleuze et Guattari (1980) à propos du risque de s'arrêter sur une dimension purement temporelle. Pour Deleuze et Guattari, le conte serait une entité plus complexe et composée « *d'une coexistence d'éléments finis dans le présent ou d'éléments projectifs orientant un devenir énigmatique* » (Martin et Soucaille 2010). Cette dimension énigmatique et la volonté de questionner la succession chronologique des faits entre présent et passé est présente également dans l'analyse de Marc Aubaret qui nous explique comment « *Sur le plan ethnologique, la légende [l'auteur utilise-là « légende » et « conte » comme synonymes] est un texte de fiction lié à un élément réel. Dans les sociétés traditionnelles, certaines légendes s'articulent autour d'une recherche d'organisation de l'espace et du temps.* » (Aubaret 2011 :21). En continuant avec son analyse, Aubaret nous cite les trois éléments que le conte devrait présenter, à savoir: un texte anonyme (1), semi-fixé (2) et, par conséquent, objet de variantes (3) (Aubaret 2011). Cette définition a le mérite de proposer une série d'éléments clairs pour définir de façon précise ce qui pourrait se revendiquer comme un conte. Il faut noter comment la présence de ces trois éléments empêcherait à chaque conte passé par l'instrument de l'écriture de se revendiquer comme tel. Pour Aubaret, en effet, en cas de manque de l'un de ces trois éléments, le conte passerait directement dans la littérature, alors que – pour lui – le conte anonyme, pas fixé et ouvert à la variation ferait partie d'un type de littérature différente, qu'il nomme « littérature orale » et

dont font partie également les mythes, les épopées, les devinettes, ou encore le chant à tradition orale. (Aubaret 2011). L'auteur semble donc se rapprocher de la vision critique envers les travaux de récupération des contes et de fixation sur papier de ces-derniers par le biais de l'écriture, déjà exprimée en relation à l'ouvrage de Italo Calvino. En même temps, le système classificatoire de Aubaret valide le processus de travail de la partie de conteurs italophones qui refusent le texte écrit comme base de leurs performances, et qui s'intéressent plutôt au canevas de séquences.

Le point de vue de mes interlocuteurs sur cette question est controversé, comme l'est, du reste, le rôle du texte écrit en général dans la pratique de la conterie.

La majorité des conteurs, surtout auprès des amateurs, utilise des textes semi-figés comme des canevas de séquences ou des listes de mots-clés à partir desquels structurer leurs récits. Comme nous le verrons par la suite, l'emploi de textes appris par cœur n'est réservé – sauf rares exceptions - qu'aux conteurs ayant suivi une formation théâtrale « académique » et se produisant régulièrement grâce aux circuits de production et diffusion des spectacles « classiques » ou « *mainstream* »⁴³.

L'anonymat du texte ne semble constituer – en revanche – un élément important dans la définition du conte. Les conteurs italophones, en effet, utilisent comme base de travail pour préparer leurs spectacles autant de contes dont ils connaissent l'auteur que de contes anonymes. Souvent, les conteurs qui présentent des spectacles composés par l'enchaînement de plusieurs contes, ne citent pas les différents auteurs (sauf si quelqu'un du public, après le spectacle, leur pose ouvertement la question ou si le spectacle est lui-même préparé pour rendre hommage à un auteur en particulier). Il n'est pas, également, rare de rencontrer des conteurs présentant des contes tirés de la récolte *Fiabe Italiane* comme « des contes de Calvino ». Le collecteur est substitué, donc à l'auteur ou, autrement dit, prend le statut d'auteur d'un conte qui a la base n'en avait pas un, s'agissant d'un conte à tradition orale. Les conteurs italophones n'opèrent donc pas toujours une distinction entre un conte écrit et référé à un auteur et un conte transmis par oralité et anonyme.

Les structures sous-jacentes au conte – les théories structurelles

Parmi les théories explicatives du conte, un courant dont il faut parler est celui qui se focalise sur la structure, la typologie et le fonctionnement du conte. Ce groupe de théories, qu'on pourrait qualifier de « structurelles ». Bien que mon cadre théorique s'inspire plutôt d'autres courants qui seront détaillés dans la suite de ce travail, je vais me pencher également sur ces

⁴³ Ces qualificatifs seront discutés plus loin dans mon travail.

théories cela pour deux raisons. Premièrement, il y a une motivation de type historique : les théories structurelles ont été l'une des premières approches scientifiques se proposant d'étudier le conte. Deuxièmement, certains éléments de ces théories existent encore et sont mobilisés dans les discours et les définitions utilisés par mes interlocuteurs dans leur activité de conteur.

L'étude la plus connue à propos de la structure du conte est probablement celle du formaliste russe Vladimir Propp. En 1928, Propp publie son ouvrage *Morphologie du conte* dans lequel il vise à expliquer le fonctionnement du conte à travers l'illustration des réseaux des références et des relations qui s'instaurent entre ses différents personnages. Pour Propp (1970), indépendamment du type de conte considéré, les personnages se voient attribuer une série de fonctions précisément définies : le héros, l'antagoniste/le méchant, l'auxiliaire, le mandataire, et bien d'autres. L'analyse structurelle de Propp ne se limite pas – cependant – aux rôles des personnages, mais découpe les contes qu'il analyse en séquences prédéfinies, que l'auteur appelle « fonctions narratives ». Propp nous explique que chaque conte peut arriver à présenter, dans sa forme complète, jusqu'à 31 fonctions narratives. Ces 31 moments peuvent être rassemblés en 3 groupes qui structurent le conte en 3 parties fondamentales : une séquence préparatoire, dans laquelle les personnages et les faits sont exposés, une première séquence dans laquelle il y aurait une rupture de l'équilibre qui pousse le héros (ou l'héroïne) à devoir agir et une deuxième séquence dans laquelle l'équilibre précédant est rétabli ou un nouvel équilibre est créé (Propp 1970). Il faut remarquer que les conteurs italophones utilisent souvent cette tripartition dans leur travail de création des spectacles, prêtant attention surtout aux phases de transition d'un moment à l'autre, afin de garantir une homogénéité dans la structure du conte et faciliter la compréhension de l'histoire. La référence à Propp n'est, cependant, que très peu explicitée directement. Dans la plupart des cas, ce sont les conteurs qui pratiquent le plus assidument sur scène, souvent issus de la première ou de la deuxième vague, qui en parlent. Les conteurs amateurs ou les jeunes conteurs qui régulièrement mais depuis peu de temps, semblent ignorer la source scientifique de cette tripartition, se contentant de l'utiliser.

L'analyse de Propp a connu un grand succès de public au moment de sa première publication en 1928 et influencera nombreuses autres approches structurelles visant à comprendre le fonctionnement du conte dans les décennies suivantes, jusqu'à la fin des années '60. Alan Dundes, par exemple, essaie d'appliquer les analyses de Propp aux contes des Amérindiens avec son ouvrage *The Morphology of North American Indian Folktales* (1964). Au-delà de la similarité entre les titres des deux ouvrages, Dundes s'inspire du travail de Propp sur les

séquences narratives et sur les relations entre les différents rôles : selon Dundes, chaque personnage aurait besoin, pour son rôle dans le conte, d'un autre personnage qui aurait une fonction soit similaire soit opposée. L'ensemble des actions qui composent le conte serait possible uniquement grâce à ces couples de rôles (Dundes 1980).

Contemporain de Dundes, A. J. Greimas développe en 1966 son modèle actantiel, qui s'inspire également des travaux de Propp et qui essaie de réunir dans un seul modèle explicatif les personnages, les actions et les objets qui composent un conte. Selon Greimas, chaque conte se forme en effet grâce à l'existence d'un personnage, le héros (ou sujet), qui accomplit une action, l'amenant vers la quête de quelque chose, un objet. En aval à cette structure fondamentale, d'autres acteurs sont impliqués: l'antagoniste (ou opposant) par exemple, empêche au sujet de réaliser sa quête, tandis que l'adjuvant – en revanche – essaie de l'aider. Le destinataire, par contre, est le personnage qui donne la mission au héros de partir à la quête de l'objet. Le destinataire, finalement, serait l'acteur auquel l'objet est enfin destiné.

Fondamentalement, la structure du conte selon le modèle actantiel pourrait être schématisée comme il suit :

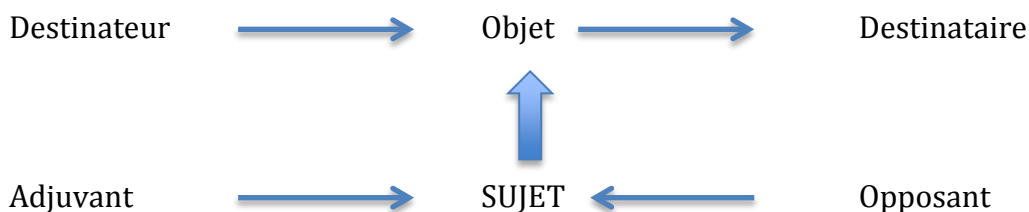


Fig. 1 schéma explicatif du modèle actantiel de A.J. Greimas, inspiré par Póltorak (2007).

Partant de ce schéma, Greimas met en évidence trois axes découlant de 3 relations binaires entre les acteurs du conte. Ce sont ces trois relations qui font en sorte que le conte puisse se dérouler et exister. Il y a premièrement l'axe du désir, qui relie le sujet à l'objet. Deuxièmement, il existe l'axe de la communication, qui relie le destinataire au destinataire. Finalement, l'axe de la lutte relie l'adjuvant à l'opposant (Póltorak 2007). Le conte, encore une fois, se déroulerait en trois temps, qui correspondent à trois preuves que le héros doit affronter dans un ordre temporel bien précis : premièrement, il y aurait une épreuve qualifiante, grâce à laquelle le héros accède à son statut ; deuxièmement, une épreuve principale qui – comme son nom l'indique – constituerait le défi majeur que le héros doit

affronter dans sa quête ; finalement, une épreuve glorifiante élève le héros à un statut encore plus élevé en lui faisant graver l'échelle sociale (Greimas 1986).

Ce déroulement en trois temps se retrouve également dans les travaux de Claude Brémond, qui parle de situation initiale, développement et situation finale (Brémond 1973).

Les années '60-70 semblent donc être dominées par une volonté d'analyser le conte à travers sa structure et les occurrences qui reviendraient dans chaque conte indépendamment de sa provenance ou de son contexte d'énonciation. C'est autour de la moitié des années '70 que cette vision commence à montrer ses limites et à être controversée par certains chercheurs, provenant surtout des sciences sociales. L'un des acteurs les plus importants de ce processus de remise en cause est – à mon avis – Claude Lévi-Strauss. Lévi-Strauss s'est surtout intéressé, tout au long de sa carrière, à l'analyse des mythes mais dans un chapitre de *Anthropologie structurale II* il livre une critique de l'approche de Propp. En effet, bien qu'en distinguant contes et mythes par une série d'éléments formels, l'auteur souligne que : « *Il n'y a aucun motif sérieux pour isoler les contes des mythes, bien qu'une différence entre les deux genres soit subjectivement perçue par un grand nombre de sociétés.* » (Lévi-Strauss 1973 : 153).

Et encore, Lévi-Strauss fait remarquer que : « *[...] mythe et conte exploitent une substance commune, mais le font chacun à sa façon. [...] Les contes sont des mythes en miniature, où les mêmes oppositions sont transposées à petite échelle, et c'est cela d'abord qui les rend difficiles à étudier.* » (Lévi-Strauss 1973 :156).

Le point de départ de l'analyse structurale des mythes de Lévi-Strauss pourrait se situer donc dans cette proximité qu'il voit entre les mythes et les contes. Quelques pages plus loin, cependant, l'auteur introduit une prise de distance d'une importance capitale. Parlant de la dimension historique dans l'analyse morphologique et structurale du conte faite par Propp, Lévi-Strauss remarque que : « *[...] ce n'est pas le passé qui lui manque, c'est le contexte.* » (Lévi-Strauss 1973 : 157). Selon Lévi-Strauss, l'un des grands manques dans l'analyse de Propp serait de nature contextuelle. Le formaliste russe, autrement dit, se concentrerait trop sur la forme du conte en ne donnant qu'une importance secondaire au contenu et – surtout – à la relation entretenue par ce contenu avec le contexte d'énonciation du conte. Contrairement à l'analyse de Propp, l'étude des mythes faite par Lévi-Strauss montre l'importance de cette relation. Le contexte influence perpétuellement les mythes et il faut donc l'inclure dans une analyse visant à comprendre cette forme de communication présente dans toute société humaine (Lévi-Strauss 2010 et 1973). Cette critique représente un moment décisif dans l'évolution des études portant sur le conte. Daniel Fabre, l'un des initiateurs de ces nouvelles

analyses socioculturelles du conte, souligne ouvertement l'apport de la pensée lévi-straussienne dans le développement de cette nouvelle vision (Wendling 2013).

L'analyse purement structurelle visant à étudier le conte sans prêter attention aux contextes de production et aux situations d'énonciation montrerait donc une série de limites qui justifient son dépassement.

Redonner la place au contexte social - L'anthropologie à l'encontre du conte

Les remises en question des théories purement structurelles intervenues au cours des années 1970 ouvrent la voie à d'autres pistes d'analyse qui visent à compléter l'étude qu'on peut faire de l'objet-conte. Le conte commence à être vu comme un produit et un élément constitutif du tissu culturel et social des groupes sociaux. Deux pistes sont particulièrement importantes pour ce nouveau volet de théories : le contexte de production du conte et les situations d'énonciation. L'apport de l'anthropologie et des sciences sociales en général devient fondamental et nombreux sont les travaux s'ouvrant à ces domaines d'étude.

La production théorique touchant à la dimension socioculturelle du conte soit très large. Dans le cadre de cette courte digression, j'ai choisi de me limiter à l'analyse de quatre anthropologues francophones: Daniel Fabre, Yvonne Verdier, Geneviève Calame-Griaule et Nicole Belmont. Mon choix a été guidé par la nécessité de mettre en évidence les traits marquant cette évolution qui, après avoir été initiée par Lévi-Strauss, a amené les anthropologues à s'intéresser progressivement au conte. L'étude des travaux de ces quatre chercheurs permet – à mon avis – de reconstruire assez bien cette évolution et de donner un aperçu complet des nouveautés apportées par ce nouveau volet théorique.

Daniel Fabre est l'un des premiers anthropologues à s'intéresser à la mise en contexte du conte. Sa thèse, publiée en 1974 et écrite avec Jacques Lacroix, *La tradition orale du conte occitan : les Pyrénées audoises* étudie les phénomènes de conterie en se basant sur la collecte de différents contes et leur analyse, mais en cherchant également à construire un pont entre le conte et son contexte de production et d'énonciation. Fabre, dans un entretien avec Thierry Wendling, souligne la nouveauté de cette approche pour l'époque en évoquant l'inclusion des conteurs dans l'analyse du conte comme moment décisif qui aurait changé radicalement la vision que les chercheurs avaient du conte : « *Mais l'apport décisif, c'était de découvrir des conteurs. Découvrir les conteurs, c'était rompre avec le modèle alors dominant d'approche de la littérature orale.* » (Wendling 2013). Jusqu'aux années '70 les contes étaient récoltés et archivés sans une véritable recherche de terrain autour. Ce n'est que grâce aux premières enquêtes véritablement ethnographiques (dont celle de Fabre et Lacroix) que cet intérêt pour

le conteur, sa pratique et par conséquent le contexte dans lequel cette pratique s'insère, se crée progressivement.

Si les travaux de Fabre peuvent être cités comme les premiers témoignages de cette volonté de contextualiser le conte, il ne s'agit pas des seuls. D'autres anthropologues s'intéressant au conte commenceront leurs activités à partir des années '70 et cela s'intensifie pendant les années '80. C'est le cas, par exemple, des travaux de Yvonne Verdier et de Geneviève Calame-Griaule.

Yvonne Verdier publie en 1979 son ouvrage *Façon de faire, façon de dire : la laveuse, la couturière, la cuisinière*. Ce livre se propose de restituer les résultats d'une enquête de terrain menée dans le village de Minot, en France, entre 1968 et 1975. Dans cette étude, Verdier ne s'intéresse pas uniquement au conte comme manifestation de la parole orale, mais essaie de replacer chaque conterie dans le contexte social de production de la parole. Le conte, pour Verdier, n'est pas simplement un événement détaché de toute vie sociale, mais il s'agit plutôt d'un instrument qui s'insère dans cette vie et qui la règle. Grâce au conte, les individus se rappellent du système qui régit les comportements à l'intérieur du groupe social et qui permet à la mémoire de se perpétuer d'une génération à l'autre.

À vrai dire, cet intérêt n'est pas nouveau dans le panorama des études du conte : en 1936 déjà, Walter Benjamin théorise d'un côté le lien fort entre le conte et certains éléments (par exemple la profession, ou le statut social) de la vie des individus et également la relation entre le conte et la perpétuation de la mémoire historique et sociale d'un groupe (Benjamin 2011). Cependant, ce n'est qu'avec les travaux des premiers anthropologues s'intéressant au conte - dont Yvonne Verdier - que des enquêtes de terrain portant sur le rôle du conte dans des sociétés spécifiques voient le jour. Cette volonté de faire émerger des analyses une étroite relation entre le conte, sa pratique et son contexte se retrouvera dans d'autres travaux anthropologiques autour du conte qui seront effectués par la suite.

Calame-Griaule, quant à elle, arrivera à travailler sur les contes un peu plus tard, autour des années 1980. Après une première partie de sa carrière consacrée à l'analyse de la tradition orale chez les Dogons (en reprenant ainsi les terrains de prédilection de son père, Marcel Griaule), elle élargira progressivement le champ de son analyse au rôle du conte dans différentes sociétés (Calame-Griaule 1984 et 1989). Ces enquêtes se concentreront ensuite sur les phénomènes du néo-contage et, plus en général, sur le conte comme performance artistique avec une prédilection pour le cas français du renouveau du conte (Calame-Griaule 2001). Les travaux de Calame-Griaule ont le mérite d'élargir - d'un côté - le volet des recherches de terrain qui visent à questionner le lien entre le conte et la vie quotidienne d'une

société donnée et – de l'autre – ouvrent une nouvelle piste de réflexion jusqu'à ce moment encore inconnue : celle du conte comme phénomène artistique. Cette nouvelle dimension analytique est rendue possible grâce à l'activité d'une série de conteurs et de professionnels de l'art théâtral qui commencent également à s'intéresser à la relation entre la conterie et les arts de la scène. À une première vue, cet intérêt pourrait apparaître contradictoire, car il opère une sorte de dé-contextualisation du conte. Cependant, il faut observer comment à cette dé-contextualisation suit une re-contextualisation qui met en évidence la raison d'être du conte sur des scènes théâtrales, en analysant donc un changement dans la conception du conte au sein des différentes communautés dans lesquelles se phénomène s'est installé.

Une analyse des apports théorique de type socioculturel, bien que très rapide, ne peut pas se passer de prendre en considération le travail d'une autre ethnologue française, à savoir Nicole Belmont. Intéressée depuis les années '70 par l'étude du folklore et, notamment, du conte, Nicole Belmont est l'une des premières chercheuses à s'intéresser à la pratique du conte et non pas à son analyse comme objet d'étude figé. Son idée complète et élargi les pistes analytiques évoquées par Calame-Griaule ou Verdier. Pour Belmont, l'analyse du contexte de production du conte est fondamentale et doit être mise au centre de toute analyse anthropologique du conte, mais le chercheur doit également se consacrer à l'étude des moments de pratique. C'est à ce moment-là qu'une série d'éléments comme par exemple la relation entre conteur et destinataires du conte ou encore les aspects liés à la créativité du conteur se manifestent. Le chercheur devra donc compléter ses analyses en prêtant attention également à ces moments (Belmont 2012). Cet intérêt à la pratique élargit et enrichit le panorama des études sur le conte. Se concentrer sur la pratique de la conterie permet d'esquisser le moment dans lequel la relation entre conteur et auditeur (ou spectateur) se construit au lieu de se concentrer uniquement sur le résultat final. L'analyse se fait donc synchronique, en temps réel, ce qui permet d'en saisir également la composante bilatérale. Il n'y a pas que le conteur qui performe son conte et qui rappelle des règles sociales de comportement ou une mémoire collective, mais également un spectateur qui permet à ces règles et à cette mémoire d'être évoquées grâce à l'écoute. Le spectateur, à travers sa présence, guidera le conteur dans ses choix au niveau des mots et des expressions utilisées à travers, produisant un phénomène de co-construction sociale du conte. L'existence de ces micro-variations possibles, déjà théorisées par Aubaret (2011) ne peuvent pas être prise en considération qu'en observant les moments de la pratique.

Le rôle donc du spectateur n'a pas une dimension passive et la prise en compte des moments de pratique restitue une vision plus complexe du conte comme phénomène social. En

considérant ce phénomène de co-construction, nous pouvons facilement comprendre pour quelle raison cet objet a connu une véritable diffusion sur les scènes théâtrales contemporaines après le renouveau théorique d'après '68. En effet, c'est à partir de ce moment que les théoriciens du théâtre commencent à considérer le spectateur comme une entité active dans le processus de création et d'appropriation d'un acte théâtral. Le conte est précisément l'un des objets performatifs qui permet cette mobilisation active du spectateur et la création de ce sentiment de partage de l'acte théâtral entre comédien et public.

Cette courte analyse permet donc de mettre en évidence les différences de conception du conte comme objet d'étude entre des théories qu'on a qualifié de structurelles et celles qu'on vient de nommer socioculturelles. Il faut remarquer comment, à travers les différents courants théoriques et les différentes approches qui se sont succédés au fil des décennies, le conte est passé d'un simple objet d'étude appréhendé essentiellement par sa structure à une réalité multidimensionnelle, qui se décline sous plusieurs formes et qui touche à plusieurs sphères de la société dans laquelle il est performé. Les théories structurelles qui ont caractérisé l'analyse du conte dès le début de 1900 jusqu'aux années 70, prônaient une vision du conte comme objet d'étude à analyser depuis son intérieur. C'est cette vision qui a influencé un bon nombre d'enquêtes et de processus de collecte, voulait récolter le plus grand nombre de contes et les fixer sur des supports écrits ou d'enregistrement. Les seules différences entre ces études, nous venons de le voir, touchent à l'importance accordée aux différents éléments qui composent la structure du conte : pour certains auteurs, l'accent est à mettre sur les séquences narratives ; pour d'autres chercheurs, il est important de se consacrer sur les fonctions des différents personnages ; pour d'autres encore, ce qui compte sont les relations qui se dessinent entre ces différents personnages. Aucune de ces approches théoriques, par contre, ne pense sortir de la structure caractérisant le conte pour poursuivre d'autres pistes analytiques. Des chemins supplémentaires commencent à voir le jour autour des années '70, quand les anthropologues commencent à s'intéresser au conte en le considérant comme un élément culturel, imbriqué dans un discours plus ample et non seulement comme un objet détaché de toute réalité sociale. Trois ont été, à mon avis, les éléments les plus marquants de ce changement de paradigme : premièrement, la prise en compte du contexte de production et d'énonciation du conte. Deuxièmement le fait de consacrer une partie des observations relatives au conte aux moments d'énonciation et de performance. Finalement, le fait de commencer à penser au conte comme à un instrument

dans des productions artistiques, en prenant en compte également des phénomènes tels que le renouveau du conte francophone.

Les conteurs italophones, surtout ceux de la première et de la deuxième vague, semblent s'être inspirés des travaux théoriques et artistiques existant au moment de la naissance du théâtre de narration italien, avec une relation très étroite avec la réalité francophone, probablement pour trois raisons : premièrement une proximité linguistique, deuxièmement une proximité géographique et troisième une proximité chronologique, étant donné que le Renouveau du conte et les études socioculturelles sur le conte francophones précèdent de peu le développement de ce langage théâtral en Italie. Nombreux ont été les premiers conteurs italophones à citer des héritages théoriques ou artistiques avec la France, ses conteurs et ces théoriciens. Pensons, par exemple, au *Festival Internazionale di Teatro di Narrazione* de Arzo, qui est aujourd'hui l'une des plus grandes manifestations consacrées au théâtre de narration italoophone et qui n'aurait pas été possible sans la rencontre avec une série d'apprentis conteurs tessinois⁴⁴ avec le conteur francophone Hassane Kassi Kouyaté, au début des années '90. Il est donc assez logique, à mon avis, que dans les définitions que les conteurs italophones donnent de l'objet conte, se retrouve toute une série de ces éléments empruntés à la production théorique que nous venons de citer.

Les conteurs italophones prennent parole : qu'est-ce qu'un conte ?

Après avoir restitué l'évolution des définitions et des approches théoriques liées à l'objet-conte, il est temps de se consacrer à la vision que mes interlocuteurs ont des mêmes éléments. L'aspect le plus caractérisant à remarquer est l'absence totale d'une définition universellement partagée par la communauté de conteurs. En analysant différents moments de formation je me suis aperçu que cette hétérogénéité au niveau de définition ne semble poser aucun problème, mais elle est – au contraire – encouragée. Chaque formateur a sa propre définition du conte et la transmet, par conséquent, à ses élèves tout en les invitant à trouver eux-mêmes une définition les satisfaisant. Ce qui se passe avec le conte dans le théâtre de narration semble contredire ce qui se fait dans d'autres genres de théâtre où il est important qu'un groupe d'artistes se mette d'accord sur la définition à donner à leur style de jeu afin de pouvoir s'auto-définir ou être reconnus. Dans le théâtre de narration italien il semblerait que chaque conteur, pour se définir comme tel, doive trouver sa propre définition du conte.

⁴⁴ Dont, par exemple, Massimo Bonini et Antonello Cecchinato, qui ont – tous les deux – souligné cet héritage lors des entretiens que j'ai pu mener avec eux.

Il est important de se questionner à propos de cette individualisation au niveau de la définition, car elle témoigne de ce que le conte est pour mes conteurs et de ce qui fonde leur pratique. Dans les entretiens que j'ai pu effectuer, j'ai questionné systématiquement mes interlocuteurs pour savoir qui, à leur avis, pouvait devenir conteur. La plupart d'entre eux répondaient que tout le monde peut se lancer dans la pratique de la conterie, à condition d'aimer les contes et d'avoir envie de partager cela avec d'autres personnes. Une grande liberté est donc laissée aux individus qui souhaitent commencer un parcours dans le domaine de la narration dramatisée. Cette liberté se traduirait également par la possibilité laissée à chaque conteur de se construire sa propre définition du conte et son propre style de conterie. Déjà lors des moments de formation - comme nous allons le voir plus loin dans ce texte - les conteurs-formateurs ont la tendance à prendre chacun de leurs apprenants singulièrement, en essayant de leur transmettre une série de techniques de performance et des pistes pour travailler efficacement sur le conte. Cependant, le formateur part des expériences précédemment vécues par chaque apprenant. La posture la plus souvent employée par les formateurs est celle d'un conseiller qui montre aux apprenants une palette de possibilités artistiques, esthétiques, expressives, en leur laissant cependant la liberté de choisir quels éléments adopter et quels éléments - au contraire - laisser de côté. Pourquoi cette attention à la liberté individuelle ? Valeria Nidola - conteuse tessinoise exerçant une pratique de conterie régulière - quelques pistes de réflexion, parlant de son expérience dans différents cours de formation. Valeria remarque en effet que - lors du premier cours organisé au Tessin avec Roberto Anglisani - les aspirants-conteurs présents provenaient des expériences théâtrales, artistiques et professionnelles les plus variées : *« D'un côté, il y avait Gianca⁴⁵ qui était très bon dans l'usage du corps, des gestes, de la mimique, mais qui ne se concentre pas sur le choix des mots, la structure des contes, et ce type de choses. À l'autre extrême, dans ce groupe, il y avait moi-même. Tu le sais, je raconte assise, sans bouger mais en prêtant une grande attention à la qualité de la langue. Et la chose la plus intéressante, c'était qu'à Roberto ça allait bien comme ça. Pour lui, ce n'était pas important d'avoir un certain type de conteur devant lui. Lui-même, il avait répété plusieurs fois qu'à un certain moment, en travaillant avec Baliani, il avait ressenti la nécessité de chercher sa propre façon de conter. Et il travaillait comme ça, avec nous, en prenant de chacun ce qu'il y avait à prendre et nous conseillant en partant de ce qu'on était. »*

⁴⁵ Valeria parle, ici, du conteur tessinois Giancarlo Sonzogni, conteur faisant partie du groupe « Confabula », qui a participé - avec elle et d'autres conteurs - à cette première expérience formative tessinoise.

Roberto Anglisani, pendant un de nos entretiens, a confirmé la vision de la formation dont Valeria Nidola m'a parlé, en ajoutant que – d'après lui – le fait d'avoir accompli une formation théâtrale avant de commencer à conter ou pendant le parcours de formation du conteur pourrait aider à prendre conscience de certains mécanismes du travail sur scène, mais qu'il ne s'agit pas d'un prérequis fondamental. Nombreux autres formateurs semblent confirmer la vision de Roberto et de Valeria. Monica Morini affirme par exemple que tout le monde peut devenir conteur, à condition: « [...] *d'aimer les histoires et d'en avoir certaines qu'on a envie de raconter à quelqu'un.* ». Selon les conteurs il semblerait que la possibilité de devenir conteur soit à la portée de chaque individu qui le souhaite.

Cette ouverture au libre choix individuel peut être remarquée, également, dans la définition que les conteurs ont de l'objet conte et de ce qu'ils appellent théâtre de narration. C'est précisément cette ouverture qui fait en sorte qu'aujourd'hui une définition claire et nette de l'objet conte n'existe pas. Prenons, par exemple, le cas du Renouveau du conte en France.

Les formateurs et conteurs francophones avec lesquels j'ai pu discuter soulignent comment le processus qui a amené à la naissance de ce courant aurait débuté de façon différente, si comparé à la naissance du théâtre de narration italien. À la base du cas francophone, il y aurait une profonde réflexion sur le contenu du travail du conteur, c'est-à-dire le conte. Les tous premiers acteurs du processus du Renouveau du conte en France, comme par exemple Jihad Darwiche, Hamed Bouzzine ou encore Lucien Gourong, sont arrivés à la conterie sur scène ayant été initiés (ou « nourris » comme le dit souvent Jihad Darwiche) au conte transmis par leur entourage familial ou social. En montant sur scène pour raconter en public, ces conteurs possédaient donc deux choses qui ont marqué leur vision du conte dramatisé et, par conséquent, les éléments transmis à leurs élèves pendant les cours de formations dispensés à leurs élèves. Ces éléments seraient un répertoire et une réflexion sur qu'est-ce qu'un conte et sur les différents genres de littérature orale (le conte, l'épopée, le mythe) dont le conteur peut se faire porte-parole. L'analyse faite par Marc Aubaret (2011), qui est – il faut le rappeler – également conteur, sur les différentes composantes de la littérature orale et que nous avons précédemment évoquée, montre la profondeur atteinte par ces réflexions théoriques.

Le cas italien est, en revanche, différent. Dans les cours que j'ai pu suivre, les formateurs n'ont jamais mentionné la question du répertoire ou de la définition du conte. Ce n'est qu'au moment où j'ai commencé – dans le cadre de mon parcours personnel de conteur – à suivre des stages et des cours en français avec des acteurs sociaux du Renouveau du conte, que ces problématiques ont été abordées. L'accent, lors des cours de formation italo-phones, semble

par contre être mis sur d'autres éléments, comme par exemple la technique de conterie et la maîtrise de la scène, donc sur la forme plutôt que sur le contenu.

Les seuls éléments traités pour définir un conte comme « racontable » ou pas, touchent plutôt à la structure ou à la forme du conte, comme par exemple la présence, la quantité et le type de dialogues, ou encore la quantité de passages purement descriptifs ou d'action. C'est sur ces éléments formels que les conteurs italiens évaluent la possibilité de transformer un conte en une pièce de théâtre de narration, comme nous allons le voir plus dans les détails lors de la dernière partie analytique de ce travail, consacrée au processus créatif. Du reste, il n'est pas rare d'assister à des pièces de théâtre de narration dans lesquelles le sujet est un conte écrit par le conteur lui-même, une création personnelle, ce qui est moins le cas des spectacles des conteurs francophones. Ces derniers, en effet sont composés dans la plupart des cas, d'un ou plusieurs contes appris par les conteurs lors d'un processus de recherche autour du conte tel qu'il a été défini par leurs formateurs.

Ce changement dans la vision du conte des conteurs italophones est dû, à mon avis, au moment historique et au contexte dans lequel ces-derniers ont commencé à penser à la possibilité d'utiliser le conte comme moyen d'expression artistique. Nous avons déjà vu que les premiers conteurs italiens commencent à travailler sur le conte vers la fin des années '80. La particularité de la période historique, soit dans sa dimension politique soit dans la réalité socioéconomique de leur Pays, les a poussés à utiliser le conte comme moyen pour donner la voix aux classes jugées comme défavorisées (certains travailleurs encore les individus les plus pauvres et précaires). Ce but n'a rien à voir avec le travail de retransmission ou de perpétuation d'un répertoire de contes (ou issu – plus en général – de la littérature orale) qui est à la base du travail d'autres conteurs, comme par exemple les premiers conteurs francophones. Le but du travail du conteur dans le cas italien est donc, en quelque sorte, actualisé : le conteur n'est pas le porteur d'un passé mais plutôt un témoin d'un présent. Le lecteur remarquera, peut-être, un parallèle entre cette vision et la distinction opérée par Deleuze et Guattari (cités par Martin et Soucaille 2014) entre le conte et la nouvelle. Cette vision actualisée est souvent vue comme une spécificité des conteurs italiens et ouvre également la voix à quelques critiques. Hamed Bouzzine, qui est membre du jury de ce travail de thèse, a souligné que Baliani ne pourrait pas définir conteur, selon sa propre vision, car il ne possède pas de répertoire issu de la tradition du conte. Si on applique cette vision à l'ensemble des conteurs italophones actuellement actifs, très peu seraient celles et ceux qui pourrait s'appeler de cette façon.

En continuant dans l'analyse historique du théâtre de narration italien, nous aborderont d'ici peu la naissance du théâtre de la mémoire, à savoir une dérivation du théâtre de narration visant à perpétuer des éléments et des pratiques issus de la mémoire collective d'un groupe social. Le lecteur pourrait penser que ce changement a rapproché le théâtre de narration du Renouveau du conte français, par cette remise au centre de la perpétuation d'une mémoire collective. Cela n'est que partiellement vrai. Les conteurs italiens ont commencé effectivement à se tourner vers le passé mais pas du côté du conte, en restant dans une recherche plutôt consacrée aux individus, aux métiers ou aux événements historiques liés au passé. Ce n'est donc que très tardivement que les conteurs italophones se sont tournés vers une analyse plus votée au conte dit de tradition orale, avec le but de récupérer une partie du répertoire. Cependant, encore une fois, cette récupération du patrimoine narratif italien a été faite par le biais d'un processus contemporain de renouvellement et de modification de l'objet de départ. Les conteurs italiens travaillant sur la mémoire narrative, c'est-à-dire sur le conte qu'ils qualifient de « traditionnel⁴⁶ », avait pour but d'insérer les contes produits dans un panorama théâtral plus contemporain, surtout à partir de la troisième vague de conteurs, dans laquelle – nous allons le voir – les processus d'hybridation des contes avec d'autres langages et d'autres styles de théâtre est devenu presque systématique.

Les éléments communs dans les différentes visions du conte

L'élément qui émerge à propos de la définition du conte par les conteurs italophones, est donc ce grand degré de liberté. Cependant, il serait erroné de penser qu'il n'existe pas d'éléments recourant dans la vision émique du conte. Pour compléter cette analyse, je vais évoquer certains éléments communs fréquemment remarqués dans les discours de mes interlocuteurs.

Le conte comme pratique

Le premier trait commun à remarquer est l'importance accordée à la pratique, à l'acte de conter. Quand je demandais à un conteur de définir qu'est-ce qu'un conte, il évoquait souvent dans sa réponse sa pratique de conterie. Pour les conteurs italophones interviewés, la définition du conte inclus le fait de raconter à quelqu'un. Nicla, une conteuse italienne, par exemple, nous dit : « *Pour moi, un conte c'est quelque chose qu'on a envie de conter, de dire à un public devant nous ou, également, à nos amis.* »

⁴⁶ Mes entretiens montrent que l'adjectif traditionnel est employé pour désigner le conte ayant au moins l'une des caractéristiques suivantes: soit une existence prouvée dans un passé plus ou moins lointain, soit le fait d'exister et d'avoir été transmis oralement entre les conteurs.

Paolo, un autre conteur amateur rencontré lors d'un stage en Italie, semble confirmer ceci en expliquant que : « *Le conte existe uniquement quand je le transmets à quelqu'un. Bien sûr, quand je le prépare il est dans ma tête, mais si tu me demandes de te parler de mes contes, je vais te parler de ceux que j'ai conté en public, les autres je ne les considère pas, au moins, dans un premier temps.* »

L'extrait de l'entretien avec Paolo montre comment le passage à la pratique est très important pour marquer l'existence d'un conte en tant que tel. Ce passage devient encore plus important si on considère que, lors des moments de formation, la majorité du temps de travail est réservée à des moments de pratique et de conterie. Les conteurs, et nous allons le voir plus dans le détail dans la deuxième grande partie de ce travail, apprennent peu d'éléments théoriques et techniques pendant leur formation mais passent une grande partie de leur temps à conter. Apparemment, le fait que chaque cours de formation (surtout en ce qui concerne les cours pour débutants) offre plus ou moins les mêmes contenus peut paraître contradictoire avec la liberté laissée dans la conception de la définition du conte. Analysons, cependant, plus dans les détails ces éléments communs : il s'agit surtout, pour le conteur, de comprendre les logiques de positionnement sur la scène, le langage corporel et postural, la mimique, la gestuelle et la maîtrise de la voix ainsi que la capacité d'improviser du texte théâtral partant d'une série de séquences. À mon avis, ces éléments communs ne sont pas transmis aux conteurs pour leur donner des limites communes mais – au contraire – pour les doter d'une série d'instruments leur permettant d'explorer le conte dans ses multiples facettes et de créer des pièces suivant leur style et leur créativité. C'est également pour cette raison que certains cours, surtout ceux réservés à des conteurs avancés, se terminent par un moment de conterie en public, visant à montrer aux spectateurs l'aboutissement du travail effectué lors du cours.

L'accent mis sur la dimension pratique du conte par les conteurs italophones diffère donc de la vision que certaines définitions ont du conte comme objet. Inconsciemment, les conteurs semblent rejeter partiellement les théories de l'analyse structurelle du conte (bien que certains éléments, comme par exemple la tripartition de l'action s'inspire clairement de ces travaux) et se rapprocher plutôt de la vision socioculturelle du conte et notamment de l'idée de Nicole Belmont qui met un accent particulier sur l'importance de la pratique du conte (Belmont 2012). Cependant, d'après les informations récoltées, les conteurs ne semblent pas conscients de leur positionnement théorique : parlant de leur vision du conte, aucun conteur, ni professionnel ni amateur ne m'a jamais cité d'auteurs. L'impression que j'ai eue est que les conteurs italiens rejettent une dimension théorique générale autour du conte, le percevant

surtout comme un objet très personnel qui assume formes et dimensions multiples suivant le conteur. La vision du conte comme objet d'études et comme genre littéraire semble donc passer en deuxième plan. En effet, les conteurs italophones tentent souvent une transposition par la pratique de la conterie d'autres formes littéraires ou d'autres types de témoignages. Si nous pensons à *Kohlhaas*, nous nous rendons compte que même la pièce comme fondatrice du théâtre de narration, n'est pas inspirée d'un conte mais d'un roman. De même, dans les pièces inspirées du théâtre de la mémoire, les conteurs ne racontent pas des contes proprement parlant, mais travaillent surtout autour de témoignages oraux ou écrits du passé, récoltés auprès d'individus grâce à des méthodes s'inspirant de l'ethnographie.

Ce qui permet aux conteurs de parler d'un conte, n'est pas le type de source d'inspiration mais le fait de pouvoir la conter devant un public et le travail de préparation fait sur cette source pour arriver à la produire sur scène. Cette vision permet de comprendre pour quelle raison, contrairement à la vision de certains chercheurs et théoriciens francophones, les conteurs italiens ne marquent aucune différence entre le conte passé par la réélaboration par l'écriture et l'attribution explicite à un auteur et un conte transmis oralement et anonymement. Pour eux, c'est la pratique qui définit le conte et non pas son origine formelle.

Le conte comme voyage

Une autre vision commune théorise le conte comme une sorte de voyage que soit le conteur, soit le public accomplissent. Cette dimension est étroitement liée à ce que je viens d'observer sur l'importance de la pratique, car c'est précisément à travers la conterie que ce voyage est rendu possible. Le mot « voyage ⁴⁷ » est souvent présent dans les discours de mes interlocuteurs : Monica Morini, lors d'une conférence publique en marge d'un festival de narration italien, a commencé son intervention en observant que : « [...] le conte, c'est un peu comme un voyage, un voyage qui nous permet de passer d'ici à là. ». Barbara, conteuse tessinoise, semble corroborer cette vision en me disant : « J'aime le conte, et ce qui me plaît dans cet objet c'est le fait qu'il me fait voyager avec la fantaisie. ». La dimension du voyage est souvent rappelée par les conteurs lors des performances sur scène. En introduisant leurs spectacles, ce n'est pas rare que des conteurs utilisent des mots qui pourraient être traduits par *voyage*, *chemin*, *route*⁴⁸. Par ailleurs, cet élément semble dépasser les frontières linguistiques du théâtre de conte italien : la revue en ligne *ethnographiques.org*, en effet, a

⁴⁷ *Viaggio* en italien.

⁴⁸ En plus de *viaggio*, les mots italiens utilisés sont *cammino* ou *sentiero* (les deux traduisibles par le mot français « chemin » ou encore *strada* (route)).

intitulé son numéro 26 (paru en juin 2013) *Sur les chemins du conte*, s'inspirant justement de cette image⁴⁹.

La vision du conte comme d'un voyage tire probablement son inspiration du fait que la thématique du voyage (soit réel, soit métaphorique) est très souvent présent dans nombreux contes. Nous avons déjà vu que, suivant certaines théoriques structurelles de l'analyse du conte, les personnages principaux sont confrontés habituellement à une sorte de voyage qui peut se voir sous forme de déplacement physique mais également sous forme de changement dans les équilibres et les différents statuts sociaux des personnages. Souvent, cette double vision du voyage coexiste : les personnages, pour accomplir leur changement de statut sont obligés à se déplacer d'un lieu à l'autre tout au long de l'histoire. Les conteurs italophones semblent donc avoir la tendance à transposer cette dimension du conte aussi dans les discours relatifs à leur vie réelle de praticien de la narration dramatisée.

Le conte comme renouement avec le passé

Voir le conte comme un voyage est étroitement lié à l'importance que les conteurs italophones semblent attribuer au lien que le conte leur permettrait de construire avec le passé.

Plusieurs conteurs ont avoué que le conte serait un instrument leur permettant de renouer le contemporain avec le passé. Dans leurs discours, on peut remarquer l'idée que le conteur contemporain se positionnerait dans un rapport de continuité avec les conteurs du passé. Certains des conteurs interviewés arrivent même à remonter jusqu'à Homère quand ils parlent de leur héritage, comme c'est par exemple le cas des conteurs du laboratoire permanent du Teatro dell'Orsa de Reggio Emilia. Sans chercher si loin, cependant, la plupart des conteurs que j'ai pu interviewer souligne que la figure du conteur les fascine également par cet héritage historique. C'est, par exemple, l'avis de Nicola, conteur italien que j'ai rencontré alors qu'il débutait dans son apprentissage de la conterie dramatisée lors d'un cours d'initiation à la narration: *"Quand je raconte, je ne peux m'empêcher de penser que de nombreuses personnes ont exercé cette activité bien avant moi. Cela m'intrigue, bien que ça me fait également peur, car la responsabilité de ce qu'on fait aujourd'hui est énorme."*

C'est à travers le fait de raconter que les conteurs trouvent cette continuité historique et une unité face à l'hétérogénéité des formes de théâtre de narration. Lors d'un festival auquel j'assistais avec des collègues conteurs tessinois, j'ai eu l'occasion de participer à une discussion à propos de la pertinence de combiner différents arts de la scène et sur la

⁴⁹ Ce numéro, coordonné par Thierry Wendling, Federica Diemoz, Aurélie Reusser-Elzingre et Andrea Jacot Descombes est consultable à l'adresse : <http://ethnographiques.org/Numero-26-juillet-2013Sur-les> ; consulté le 26 mai 2015.

possibilité de considérer ces contes « hybridés » comme des manifestations de théâtre de narration. Selon Barbara, l'une des conteurs qui était présente à cette discussion : « *En fait, je crois qu'il s'agit toujours du même genre de théâtre, bien que mélangé à d'autres choses. Enfin, on raconte tous des contes, non ?* ». L'avis de Barbara n'est pas unique et le débat à propos de la légitimité de ces hybridations stylistiques reste très ouvert aujourd'hui, un peu comme ce qui se passe à propos du débat qui vise à établir si un conteur peut se dire comédien et vice-versa. Ce qu'il faut retenir est le fait que l'un des aspects les plus évoqués par les conteurs pour se revendiquer comme tels serait le fait qu'ils travaillent autour d'un objet appelé conte, qui n'est ni un texte théâtral, ni un roman, mais quelque chose qui a subi un parcours d'adaptation pour être ensuite performé auprès d'un public. Le conte, donc, pour les conteurs italophones n'est pas donc un objet mais plutôt une modalité de performance sur scène et une modalité de rencontre avec leur publique. Cette double composante est fondamentale, car elle permet aux conteurs d'expliquer ce qui relève de l'univers du conte ou pas, sans pour autant les obliger à partager tous la même définition. Du point de vue de la modalité de performance, les conteurs reconnaissent tous leur rôle de témoin externe de l'événement raconté et leur neutralité par rapport à ceci. Du point de vue de la relation avec le public, les conteurs ont la tendance à mettre en avant un lien très fort avec leur public, et cela de deux façons. Premièrement, en acceptant universellement l'importance du processus nommé « figuration » c'est-à-dire le fait que chaque spectateur construit lui-même des images mentales propres à lui, en écoutant le conte raconté. Deuxièmement en acceptant des moments plus interactifs lors de leurs performances⁵⁰.

Nous pouvons donc affirmer que le conte n'est pas uniquement défini comme un élément qui renoue avec les pratiques du passé, mais également comme une modalité qui permet à la communauté des conteurs de se distinguer des autres artistes. Cette fonction du conte sera reprise et élargie dans la partie de ce travail où je parlerai des motivations qui poussent les individus à débiter une formation autour du conte dramatisé.

Conclusion : le statut multiforme du conte, entre objet et pratique, entre structure et culture

En parcourant les différents éléments ressortant des définitions et des discours fournis par mes interlocuteurs, nous pouvons en apprécier toute leur complexité. Il faut souligner que les conteurs italophones intègrent dans leur vision du conte (et de la conterie) soit des éléments provenant des théories structurelles, soit des éléments issus des théories socioculturelles déjà évoquées. Cependant, et je tiens à le souligner encore une fois afin d'éviter tout malentendu,

⁵⁰ Cependant, comme nous allons le voir plus loin, cette dimension interactive est parfois contestée par certains conteurs qui préfèrent éviter ce genre de situations.

ce mélange théorique est totalement inconscient. Les conteurs ne se réfèrent jamais ouvertement aux théoriciens évoqués dans mon analyse, qui reste une vision éthique votée à positionner la vision du conte de mes interlocuteurs à l'intérieur du panorama scientifique. Ce procédé amène à des considérations surprenantes.

Partant de la vision des conteurs italiens comme une communauté de pratiques (Wenger 2005), je pensais au début que mes interlocuteurs auraient eu plutôt tendance à intégrer dans leurs définitions du conte des éléments venant surtout des théories que j'ai qualifié de socioculturelles. Ces éléments sont présents : les conteurs partent souvent de la pratique et du contexte pour définir ce qui est un conte pour eux (confirmant, donc la vision d'auteurs comme Belmont, Verdier et Calame-Griaule). Cette dimension liée à la pratique et au contexte est même fondamentale dans le cas de certaines définitions que j'ai pu rencontrer sur mes terrains. Cependant, dans nombreux moments de leur pratique de conterie, des éléments structurels sont pris en considération et mis en avant. C'est le cas, par exemple, de la tripartition des actions établie par Brémont (1973) et que nous avons déjà énoncé en parlant des définitions émiques des conteurs. Cet élément est utilisé par certains formateurs pour expliquer aux apprenants la nécessité de soigner le début et le développement de leurs phrases et l'importance de les terminer⁵¹. La relation entre les personnages, si chère à Propp ou au modèle actanciel de Greimas, est également considérée par les conteurs pendant les moments de création de leurs pièces ou pour la caractérisation des personnages. Le conteur ne doit donc pas être uniquement en mesure de porter un regard sur la pratique et les contextes dans lesquels cette pratique s'inscrit. Il doit en même temps savoir décomposer son objet de pratique dans ses différents éléments ; la maîtrise de ces différents éléments lui permettra de se définir comme un « bon » conteur. Le conte se définit, autrement dit, au carrefour de sa structure et sa culture et entre sa forme en tant qu'objet et sa dimension liée à la pratique.

⁵¹ Cette tripartition de l'action théâtrale sera approfondie ultérieurement dans la partie de mon texte consacrée à l'analyse des contenus des moments de formation.

Aux sources théoriques du théâtre de narration

L'émergence du théâtre de narration italien à la fin des années '80, n'est pas le fruit du hasard. Il faut se demander, afin de comprendre pleinement la genèse de ce genre théâtral, pourquoi cette pratique émerge à ce moment historique précis ?

Les sources bibliographiques consacrées au théâtre de narration italien sont assez lacunaires à ce propos. Soriani, par exemple, consacre une bonne partie de son analyse historique à décrire la filiation entre le théâtre de narration et le monologue italien, notamment en se concentrant comme nous l'avons vu, sur l'œuvre de Dario Fo. (Soriani 2009). Cet héritage artistique est certain, comme je l'ai déjà montré. Cependant, les témoignages que j'ai pu récolter à ce sujet m'ont convaincu que le champ peut et doit être élargi. Trois différents éléments semblent avoir déterminé, d'après les différentes informations obtenues, l'émergence du théâtre de narration en Italie à cette période. Premièrement, nous pouvons citer une série de théories théâtrales d'après '68 qui se diffusent entre les années '70 et '80. Deuxièmement, il faut également prendre en considération la situation socioéconomique et politique de l'Italie des années '70 et '80, car – on l'a déjà évoqué – l'étude du contexte sociétal dans lequel une forme théâtre est performée peut nous révéler certaines logiques, autrement difficilement observables. La relation de causalité entre la situation historique italienne de ces années et l'émergence du théâtre de narration est plus complexe que ce que l'on pourrait penser. Finalement, il faudra également analyser un phénomène social qui commence à se diffuser à partir des années '70 en Europe : celui des mouvements de récupération des pratiques culturelles du passé. Ce phénomène est fondamental pour comprendre la raison pour laquelle – à la base de cette nouvelle forme théâtrale - nous allons retrouver le conte, un élément propre aux pratiques du passé de la société italienne.

En combinant entre elles ces trois sphères, nous allons pouvoir comprendre pourquoi, à ce moment historique, un nouveau genre de théâtre s'axant sur un certain type de contenus et prenant la forme de la narration dramatisée a vu le jour.

Le théâtre contemporain d'après '68 en Europe

Nombreux historiens du théâtre, comme par exemple Brockett (2012), Molinari (1996) et Bismuth (2005) observent une coupure entre le théâtre d'avant '68 et celui d'après. C'est, en effet, à partir de ce moment historique qu'une nouvelle façon de théoriser, de comprendre et de performer le théâtre prend forme, en Europe et dans d'autres pays occidentaux. C'est cette vision que Ferrari appelle « *nuovo teatro*⁵² » en soulignant comment la

⁵² Trad. *Nouveau théâtre* (traduction personnelle)

nouveauté principale de ce renouvellement de la pensée théâtrale est la recherche de nouvelles formes d'expérimentation au niveau des productions mais également au niveau des espaces de performance, de l'utilisation de la langue, du rôle sociopolitique de l'acte théâtral et également de la fruition du phénomène théâtral par le spectateur (Ferrari 1980). On entre, plus précisément, dans un nouveau moment historique qu'on peut nommer « théâtre contemporain ». Les nouvelles formes théâtrales issues de ce changement seraient caractérisées par une série d'éclatement et de disparitions : la fable disparaît, le langage se fait plus déstructuré et le temps et l'espace des pièces devient indéterminable. En plus que cela, une figure fondamentale de la pratique théâtrale semble être remise au centre de la démarche du jeu scénique : le comédien ou, plus précisément, son corps (Couprie 2011).

Ce bouleversement formel donne lieu à une multiplication de nouvelles théories théâtrales, qui touche à la fois la mise en scène, la technique du jeu et la figure du comédien. Dans le cas d'une analyse formelle et théorique du théâtre de narration italien, 5 éléments théoriques doivent être analysés : le théâtre pauvre de Jerzy Grotowski, les idées de Bertolt Brecht à propos de la chute du 4^{ème} mur et du principe de la distanciation propre au théâtre épique, le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, le *Terzo Teatro* et les théories théâtrales de Peter Brook. Pour compléter cette analyse, il faudrait parler également de la méthode de création du personnage théorisée et mise en pratique par Konstantin Stanislavskij. Je traiterai cependant de cet élément théorique dans la partie de mon texte consacrée au processus créatif des pièces de théâtre de narration, car c'est plutôt à ce moment que cette méthode est employée.

Le choix de ces auteurs et de leurs apports théoriques ne s'est fait arbitrairement mais en cherchant à déterminer une sorte de réseau des théories théâtrales contemporaines ayant influencé le théâtre de narration italien. Pour ce faire, j'ai questionné les conteurs que j'ai rencontré, en leur demandant quels courants les avaient le plus influencés dans leur activité de conteurs. J'ai privilégié, pour cette partie de mon enquête, les conteurs professionnels ou issus d'une formation théâtrale « académique », car – à mon avis – leur background théorique et artistique permet une analyse plus précise des différents apports. En analysant mes données, j'ai retenu les noms de Grotowski, Stanislavskij, Brook, Artaud et Brecht. Les autres apports analysés, à savoir le *terzo teatro*, les monologues italiens et le travail de Dario Fo, et les expériences du *teatro ragazzi*, se sont révélés nécessaires pour compléter ce panorama théorique grâce aussi à une série de lectures ciblées de ma part.

Le théâtre pauvre de Jerzy Grotowski

L'œuvre théorique du metteur en scène et théoricien du théâtre polonais Jerzy Grotowski est fondamentale pour comprendre certains aspects techniques, formels et esthétiques du théâtre de narration, surtout (mais pas uniquement) en ce qui concerne l'activité des premiers conteurs. L'importance de son travail est témoignée par le fait que nombreux témoignages le citent directement. Grotowski a toujours été une présence importante dans la pensée artistique des acteurs sociaux à l'origine de la première vague de conteurs théâtraux italiens. Gabriele Vacis, par exemple, se dit fortement influencé dans sa démarche par les avancés théoriques de Grotowski.

C'est en 1955 que Grotowski entame une réflexion qui le portera à revoir profondément les canons esthétiques et formels de l'événement théâtral (Burzyński et Osiński 1979).

La base du travail de recherche de Grotowski pourrait être résumée par la définition qu'il donne du théâtre dans son ouvrage *Vers un théâtre pauvre*. « Ainsi, nombre de définitions du théâtre est pratiquement illimité. Pour échapper au cercle vicieux l'on doit sans doute éliminer et rien ajouter. C'est-à-dire, l'on doit se demander ce qui devient indispensable au théâtre. Voyons donc. Le théâtre pourrait-il exister sans costumes et sans décor ? Oui. Pourrait-il exister sans costumes et sans décor ? Oui. Pourrait-il exister sans musique qui accompagne l'argument ? Oui. Pourrait-il exister sans éclairage ? Bien sûr. Et sans texte ? Aussi, l'histoire du théâtre nous le confirme. Dans l'évolution de l'art théâtral, le texte fut un des derniers éléments ajoutés. Si l'on place sur scène quelques personnes avec un scénario qu'elles-mêmes ont construit et si on les laisse improviser leurs répliques comme cela arrive dans la commedia dell'arte, la représentation sera également bonne, même si les paroles ne s'articulent pas et seulement on les susurre. Mais le théâtre pourrait-il exister sans acteurs ? Je ne connais aucun exemple de cela, peut-être pourrait-on nommer le spectacle de marionnettes. Et même ainsi l'on peut voir l'acteur derrière les scènes, bien qu'il s'agisse d'un autre genre de théâtre. Le théâtre pourrait-il exister sans public ? Il faut au moins un spectateur pour réaliser une représentation. Ainsi nous sommes restés avec l'acteur et le spectateur. De cette façon nous pouvons définir le théâtre comme ce qui se passe entre le spectateur et l'acteur. » (Grotowski 1993: 30-31).

La vision grotowskienne du phénomène théâtral ressortant de cette définition era à la base de sa théorie du théâtre pauvre. Grotowski critique les directions que le théâtre contemporain est en train de prendre dans les années suivantes au '68. Deux éléments semblent le questionner plus précisément: premièrement le fait que le théâtre soit en train de devenir un art réservé à des élites, deuxièmement la concurrence croissante d'autres arts, tels que – par exemple – la télévision et surtout le cinéma (Temkine 1970). La relation entre le cinéma et le

théâtre est vue comme particulièrement problématique par le théoricien polonais car – à son avis – les deux arts travaillent suivant des logiques opposées. Le théâtre, pour Grotowski, trouve son essence dans la relation entre spectateur et comédien et grâce à la présence des deux pôles de cette relation au même moment et dans le même lieu. C'est pour cette raison qu'il propose un retour du théâtre aux origines, à son essence qui serait la relation entre public et comédien. Ce retour ne serait possible qu'en pratiquant ce qu'il appelle la voie négative (Grotowski 1993). Derrière cette expression, se cache une modalité de travail qui se propose d'éliminer progressivement tout ce qui n'est pas nécessaire à l'entraînement d'un comédien, à la mise en scène et au jeu. Le théâtre, pour Grotowski, doit éliminer tout ce qui ne lui est pas nécessaire : au centre de la vision du théoricien polonais il y a le comédien qui - avec son travail, son jeu et, surtout, son corps - peut assurer la création d'une relation entre lui et son public. Le reste de la relation est créé et assuré par le spectateur. Les spectacles produits et mis en scène par Grotowski et sa compagnie, le Théâtre Laboratoire prévoyaient un nombre assez réduit de spectateurs : entre une dizaine et une soixantaine, suivant également les dimensions des lieux dans lesquels les comédiens se produisaient (Molinari 2011). En effet, selon Grotowski, un théâtre trop grand avec un grand nombre de places et – par conséquent – de spectateurs serait fortement nuisible à la qualité de la relation fondamentale entre le public et les comédiens (Temkine 1970). Cependant, le théâtre grotowskien ne se caractérisait pas uniquement par une nouvelle organisation spatiale. Le metteur en scène polonais voyait le moment de la performance théâtrale comme un moment privilégié pour inviter public et comédiens à partager quelque chose d'important dans leur croissance personnelle (Molinari 2011). Le travail de simplification du phénomène théâtral de Grotowski passe par trois pôles interconnectés : le comédien, le spectateur et le metteur en scène. Le comédien doit éliminer ce qui n'est pas essentiel dans son jeu et se baser uniquement sur son corps et sur son savoir-faire actorial. Son jeu et sa présence sur scène sont fondamentaux pour l'existence du phénomène théâtral : Grotowski parle, pour ce fait, de sacralité de l'acteur (Grotowski 1993). Le spectateur doit, quant à lui, participer activement à l'événement théâtral et s'ouvrir à une forme de partage de l'émotion. Le metteur en scène doit garantir la simplicité et l'intensité de cette rencontre et créer un cadre apte à la produire, en n'ajoutant à cette relation que ce qui est strictement nécessaire.

Différents éléments issus de la vision grotowskienne du phénomène théâtral ont été, directement ou indirectement, repris par les premiers conteurs italiens. L'élément le plus évident est l'idée d'une mise en scène minimale, s'inspirant aux canons du théâtre pauvre. Le conteur, surtout dans les premières pièces de théâtre de narration, se présente seul sur scène,

habillé d'une façon la plus neutre que possible (souvent en noir). La scène – quant à elle – est, vide, ne présentant presque aucun décor ou objet de scène. Baliani, pour la mise en scène de *Kohlhaas*, n'utilise qu'une chaise. Cependant, il n'y a pas que la mise en scène qui s'inspire, dans les premières productions de contes dramatisés, à Grotowski. La relation entre comédien et public est, elle aussi, influencée par ces avancés théoriques. Baliani, en racontant du processus qui l'a amené à construire *Kohlhaas*, explique que son point de départ a été son corps. C'est en travaillant sur son corps qu'il a commencé à adapter le texte du conte de Von Kleist pour le performé sur scène. Le conteur italien affirme avoir dû apprendre à nouveau ce que son corps était capable de faire et de produire : des sons, des postures, des gestes, des regards. L'idée phare de la conception du comédien par Grotowski, à savoir la capacité à travailler partant de la connaissance de son corps et de ses capacités, se retrouve dans les mots de Baliani. Finalement, même du côté du spectateur, la filiation entre la vision grotowskienne et celle des conteurs italiens de la première vague est claire. Fidèles au climat d'expérimentation propre au *nuovo teatro* et poursuivant l'entreprise de Dario Fo, qui mettait en scène des monologues dans des lieux pas pensés, à la base, pour héberger une performance théâtrale, comme p.ex. des usines ou des salles de gymnastique (Brockett 2012), les conteurs se produisent dans des lieux autres que les salles de théâtre. Souvent, il s'agit de performances réservées à des publics assez réduits, numériquement parlant. La notion de partage de l'événement théâtral est présente dès les premières pièces du théâtre de narration. Baliani, en commentant le début de *Kohlhaas*, explique que - pendant les 10 premières minutes de la pièce - le travail du conteur est celui de donner à son public des conventions. Ces éléments permettent d'expliquer ce qui va se passer pendant la pièce en donnant les informations de base pour comprendre la situation initiale et le moment de la rupture d'équilibre à la base de la pièce. On comprend donc à quel point l'héritage des travaux de Grotowski soit fondamental pour comprendre les éléments caractérisant les premières productions de la narration dramatisée en Italie.

Un élément qui sera approfondi ultérieurement par la suite de ce travail, est que les logiques de travail grotowskiennes ne se retrouvent pas uniquement dans la performance des conteurs mais également dans les moments de formation (avec une grande attention portée au travail sur le potentiel propre à chaque apprenti-conteur) et également dans les étapes de création d'une pièce et de sa mise en scène, qui utilisent souvent des logiques de travail propres de la voix négative du metteur en scène polonais.

Antonin Artaud et le théâtre de la cruauté

Une deuxième source à considérer dans notre analyse consacrée aux héritages des théories théâtrales d'après '68, nous vient du travail de Antonin Artaud, comédien, metteur en scène et auteur français (1896-1948). Il est vrai que Artaud ne prendra part directement aux révolutions théâtrales de la fin des années '70, sa mort survenant en 1948. Cependant, ses théories liées surtout à ce qu'il appellera théâtre de la cruauté et traitant aussi de la nécessité pour le conteur de travailler constamment sur son corps, seront à la base de nombreuses réflexions théoriques d'après-guerre. Les avant-gardes post '68 doivent donc beaucoup, en terme d'héritage théorique, aux travaux de Artaud (Molinari 2011). Analyser la pensée artaudienne, nous permettra de mieux comprendre d'autres sources chronologiquement plus proches de la naissance du théâtre de narration italien.

Les avis sur les théories théâtrales d'Antonin Artaud sont parfois mitigés à cause de la maladie psychique dont le théoricien a été atteint assez tôt dans sa vie et qui a influencé une large partie de son existence. Cependant, je crois qu'il faut se pencher sur l'analyse de ce théoricien car Artaud est directement cité par mes interlocuteurs, bien que moins fréquemment que Grotowski, Stanislavskij ou encore Brecht. Je vais donc essayer de me consacrer uniquement à une analyse de ces théories fondamentales et de leurs apports à la naissance du théâtre de narration italien en soutenant la vision de Artaud détaillée par Monique Borie, qui montre comment on peut essayer de distinguer entre ses théories théâtrales et les pensées influencées par sa maladie mentale (Borie 1989).

Avec Grotowski nous avons pu comprendre un peu mieux les logiques formelles et esthétiques des mises en scène utilisées par les premiers conteurs dramatiques italiens. Nous nous sommes intéressés particulièrement à la nécessité de créer une relation entre le spectateur et le comédien. L'analyse du travail de Artaud nous permet – en revanche – de mieux comprendre les choix des conteurs italiens de la première vague, en matière de contenus des pièces et de saisir la nécessité – pour ces conteurs – de réfléchir avec leur public sur des thématiques d'ordre social, économique et politique. Le premier élément d'intérêt relève de la définition qu'Artaud donne du théâtre. Comme le souligne Grossman «*Ce qu'Artaud nomme le « théâtre », il faut le souligner d'emblée, est à la fois bien davantage et tout autre chose que ce que l'on entend d'ordinaire sous ce nom*» (Grossman 2006 :38). Le théâtre pour Artaud semble être bien plus qu'un art de la scène. Son but fondamental est celui de remettre en cause et de repenser l'homme dans sa totalité. Artaud se montre, dès son initiation au théâtre autour des années '20, quand il commence à travailler pour le Théâtre de l'Œuvre à Paris, très intéressé par la capacité propre au langage du cinéma de montrer à la

fois des éléments visibles et matériaux et - à la fois - des éléments invisibles. (Grossman 2006 et Ruffini 1996). Cette attention à la dichotomie visible-invisible est fondamentale dans toute la théorie artaudienne se développant autour du concept de cruauté. Ce dernier est détaillé dans trois versions d'un « manifeste du théâtre de la cruauté » que seront publiées dans sa version finale dans l'ouvrage de Artaud « Le théâtre et son double ». Publié en 1938 ce livre est le fruit d'une série de rencontres et de confrontations avec nombreux autres auteurs de théâtre contemporains et d'une série d'expériences faites par Artaud. Le théoricien français avait notamment assisté à des films et des spectacles de danse, ce qui lui a permis de théoriser une vision propre des buts de ce qu'il appelle théâtre (Ruffini 1996).

Artaud parle de cruauté car, à son avis, le but de tout spectacle théâtral est celui de permettre au spectateur de s'interroger sur sa condition humaine (Brockett 2012) qui, pour Artaud, est caractérisée par une dimension de souffrance et de douleur. On pourrait dire en citant Artaud – comme le fait Ruffini – qu'il faut que le théâtre « *agisse [...] tranchant dans le vif [et] redevienne capable d'exercer sur nous ses ravages* ⁵³ ». Le but du théâtre serait par conséquent celui de « *retrouver théâtralement la notion d'un principe qui est à la base de toute réalité. On ne peut nier que la vie, dans ce qu'elle a de dévorateur et d'implacable, ne s'identifie avec la cruauté* ⁵⁴ » (Ruffini 2011 : 101). Cette notion de cruauté, intrinsèquement liée à l'idée de souffrance, ne relève uniquement d'un mouvement d'appropriation et d'intériorisation par le public mais également par une incarnation dans la pratique du comédien (Molinari 2011). L'élément central chez le comédien, pour l'expression de cette souffrance, est le corps. Pour nombreux auteurs de théâtre du XXe siècle le corps devient l'instrument d'expression d'un sentiment de souffrance, d'une difficulté d'acceptation et de la douleur physique et psychologique (Couprie 2011). Le théâtre de la cruauté d'Artaud se développe suivant cette logique.

En analysant la vision du théâtre de Antonin Artaud, nous nous rendons compte que la compréhension du phénomène théâtral du metteur en scène français, précède – sous certains aspects – celle de Grotowski. Comme le metteur en scène polonais Artaud voit dans la relation entre le public et les comédiens, l'essence même de la pratique théâtrale. L'importance de cette relation n'est pas autant clairement explicitée comme c'était le cas – par contre – avec la définition de « théâtre » par Grotowski. Cependant, Artaud semble agir, pour renforcer le

⁵³ Passage en italien dans le texte de Ruffini, qui cite cependant une version originale en français en note de bas de page.

⁵⁴ Ibid.

phénomène de partage du sentiment de cruauté entre les spectateurs et les comédiens, sur trois niveaux : les comédiens, le public (citant ainsi les deux pôles sur lesquels Grotowski travaillera ensuite), les contenus et la mise en scène des pièces.

En ce qui concerne le premier niveau, le jeu des comédiens et l'utilisation de leur corps, il faut dire tout d'abord que Artaud voit dans l'action d'un comédien sur scène, grâce au mouvement de son corps et à ses gestes, un présupposé fondamental de tout acte théâtral. La centralité du comédien est donc évidente et la pratique actoriale demande une grande attention au travail corporel effectué par le comédien. Le théoricien français s'oppose, précédant ainsi de quelques décennies les idées de Grotowski, au trajet évolutif qui semble vouloir rapprocher le théâtre du cinéma. Pour Artaud, le cinéma est un art basé plutôt sur la parole, qui donne lieu à ce qu'il appelle le « spectaculaire » (Ruffini 2011). Le théâtre, par contre, serait un art basé plus sur l'action. Le comédien est appelé à agir et cette action ne peut pas être créée que par son corps. Cette idée se retrouve encore aujourd'hui dans la création des pièces par les conteurs italiens. En effet, la totalité des stages que j'ai pu suivre dans le cadre de ma recherche et de mon parcours comme conteur, prônent la création de pièces dans lesquelles les personnages mis en scène par le conteur agissent d'une façon claire et continue. Un apprenti-conteur qui, dans le cadre d'un moment de conterie pendant un laboratoire de narration, se laisse aller à des longues descriptions des personnages, des lieux ou du contexte dans lequel se déroule son histoire sera prié, par son maître, de faire agir ses personnages.

Le deuxième niveau à travers lequel Artaud développe son idée de partage de la souffrance est celui de la réception par les spectateurs d'une pièce. Le public doit, selon Artaud, être mis dans la condition de partager activement la souffrance présente dans le travail sur scène des comédiens et dans les contenus des pièces. Ce partage le fera sortir des spectacles parfois dépaysé ou même dégoûté, mais jamais indifférent (Brockett 2012). Il est intéressant de remarquer comment Artaud théorise, bien avant les études sociologiques sur les phénomènes théâtraux, ce que Helbo et al. appellent le « *passage de la notion de public, en tant qu'entité sociale homogène et quelque peu abstraite, à celle de spectateur, entité anthropologique beaucoup plus complexe et concrète, déterminée non seulement par des facteurs sociaux mais aussi, et surtout, par des facteurs psychologiques, culturels, etc... .* » (Helbo et al. 1987 : 86-87). C'est précisément en prenant en compte le public comme un groupe d'individus, chacun avec ses pensées, ses représentations, son vécu, ses souvenirs, qu'Artaud prétend éveiller leurs émotions et les conduire vers ce moment de partage de la cruauté. Le metteur en scène français ne se contente pas de théoriser cette idée, mais essaie de la mettre en pratique très concrètement, précédant encore une fois les idées de Grotowski sur l'aménagement de

l'espace théâtral. Les spectateurs doivent, pour Artaud, être entourés par les comédiens et leurs actions. La scène théâtrale devrait être dessinée et placée dans les coins des salles, tout au long des murs en utilisant même des passerelles. L'idée est d'agir directement sur le public, deuxième pôle de la relation fondamentale entre comédiens et spectateurs. Ces derniers, ne se trouveront plus dans un lieu de confort ou de divertissement mais, au contraire, seront en quelque sorte bombardés par ces émotions et appelés à jouer un rôle actif dans le phénomène théâtral. Cette idée est présente, bien que de façon moins directe, aussi dans la pensée des conteurs italiens et même chez les conteurs de la première heure. Marco Baliani, parlant du théâtre de narration, reconnaît le fait que cette forme de théâtre est la plus difficile à suivre pour les spectateurs, parce qu'elle demande un grand travail actif de la part du spectateur. En effet, il ne suffit pas de s'asseoir sur le fauteuil du théâtre et d'assister à la pièce mais il faut réagir continuellement aux mots utilisés par le conteur pour se recréer les images nécessaires à se situer par rapport au conte. Il s'agit du principe de figuration, déjà évoqué dans le prologue de ce texte et qui sera détaillé dans la suite de mon texte. Notons pour l'instant comment cette idée reste, encore aujourd'hui, l'un des éléments fondamentaux à la base de toute introduction au conte dramatisé italien.

Le dernier niveau pris en considération par Artaud dans sa démarche, est celui des contenus de ses pièces. Un exemple assez parlant nous vient de la pièce *Les Cenci*, tragédie écrite par lui-même et mise en scène en 1935, qui est parfois considérée comme la seule pièce de théâtre de la cruauté (Grossman 2006). Toute la pièce tourne autour de la figure du comte Cenci, joué par Artaud lui-même. En réalité, comme nous le montre bien Grossman (2006), la vie et les actions du comte Cenci ne sont rien d'autre que l'occasion pour toucher des thématiques beaucoup plus générales telles que la frontière entre la vie et la mort, la volonté de défier un monde de conventions qui amène à la perte de toute individualité, la violence extrême même dans un milieu familial. Cette idée de partir d'un cas spécifique pour ensuite élargir la réflexion à des thématiques plus générales touchant la société contemporaine, est facilement identifiable dans le travail des conteurs dramatiques italiens, bien que la mise en forme de ces réflexions soit assez différente. Nous pourrions dire, pour simplifier, que si Artaud avec ses mises en scène visait à dégager une réflexion générale sur la société par l'exposition directe de la violence et de la souffrance, chez les conteurs italiens cet appel à la réflexivité du public se fait de manière un peu moins directe, passant par une prise de conscience personnelle des faits racontés par le conteur (et par ses personnages). Les pièces de théâtre de narration – en synthétisant une série de propos récoltés auprès de spectateurs auxquels j'ai demandé quelle serait la force de ce type de théâtre – utilisent moins d'artifices

basés sur la capacité choquante au niveau d'images. C'est la force narrative des mots qui produit un sentiment d'éveil des consciences. Ce sentiment est rendu plus fort par l'exposition des faits qui se veut la plus neutre que possible, faite par le conteur.

L'analyse de la théorie du théâtre de la cruauté de Antonin Artaud nous montre deux types d'héritage entre les travaux du metteur en scène français et les conteurs italiens de la première vague. Un héritage s'est construit indirectement, par la médiation des théories de Grotowski, liées au concept de théâtre pauvre et plus proches, chronologiquement, au moment historique de la naissance du théâtre de narration en Italie. Un régime de filiation directe, existe surtout en ce qui concerne la question liée aux contenus des pièces et au rapport entre ces contenus et la volonté d'amener le spectateur vers une réflexion s'ouvrant en direction d'un questionnement plus étendu sur la situation sociohistorique et sociopolitique de sa propre société.

Bertolt Brecht : théâtre épique et effet de distanciation

Un troisième théoricien du théâtre contemporain cité par mes interlocuteurs et qui se retrouve dans la technique utilisée dans la narration dramatisée, est le metteur en scène allemand Bertolt Brecht. L'ouvrage de Brecht est très vaste, soit au niveau des pièces écrites en tant qu'auteur et metteur en scène, soit en ce qui concerne ses théories théâtrales. Du reste, ces deux pôles de l'activité brechtienne sont vus comme indissociables et l'un ne peut pas être compris sans avoir analysé également l'autre (Molinari 1996).

Deux avancés théoriques sont précieux pour notre analyse, car ils mettent en évidence la relation entre le théâtre et sa dimension narrative. Tout événement théâtral contient, à son intérieur, un noyau narratif qui est mis en évidence de façon différente suivant les choix des auteurs et des metteurs en scène. Cependant, c'est avec Bertolt Brecht et ses théories que la relation entre théâtre et narration devient un élément fondamental qui caractérisera les théories théâtrales contemporaines de nombreux penseurs qui viendront par la suite.

Pour cette raison, il faudra se pencher d'un côté sur la théorie du théâtre épique et – de l'autre – sur le principe de la distanciation.

La théorie brechtienne du théâtre épique naît en réaction au théâtre défini comme « dramatique », qui était la modalité ayant prédominé le panorama théâtral occidental jusqu'aux années '30.

D'Amico, dans son analyse historique du théâtre occidental ancien, fait remonter la naissance du théâtre grec au moment dans lequel, à l'intérieur d'une série de rites antiques, les participants aux rites se séparent en deux groupes. D'un côté il y avait un groupe de personnes assistant au rite et de l'autre un groupe performant le rite, qui pourraient être

décrits comme les premiers comédiens de l'histoire du théâtre en Europe. D'Amico donne à ce phénomène de séparation le nom de drame. Le principe du drame, semble être commun à l'ensemble des genres théâtraux occidentaux, qui seraient fondés sur une précise séparation entre ces deux groupes (D'Amico 1982). Pour faire en sorte que ce principe puisse se perpétuer d'une pièce à l'autre, il faut que la mise en scène du contenu de l'acte théâtral (le rite tout d'abord et les pièces par la suite) soit la plus réelle que possible. Cette nécessité est connue sous le nom de *mimesis*, principe théorisé – entre autres - par Aristote. Un événement théâtral doit chercher à recréer une copie la plus exacte que possible de la situation réelle qu'elle porte sur scène (D'Amico 1982). Brecht, avec sa théorie du théâtre épique, remet en discussion ce principe pour ouvrir à son théâtre des nouveaux parcours de réflexion. La *mimesis* serait trompeuse de la réalité, selon l'auteur allemand et il faudrait trouver une nouvelle modalité pour porter le spectateur à faire, fondamentalement, deux choses : prendre premièrement les distances de cet aspect trompeur et, deuxièmement, utiliser le théâtre comme façon de s'interroger sur le monde qui l'entoure dans le but de le changer (Silhouette et Valentin 2012). Vanoosthuyse (1996) souligne également cette contraposition manifeste entre le théâtre épique de Bertolt Brecht et la *mimesis* aristotélique.

Dans sa nouvelle conception de l'art théâtral Brecht souligne comment le théâtre doit raconter, plutôt que mettre en scène. Cet art de la scène devient donc un instrument de narration qui permet au spectateur de se questionner, de critiquer, ou de juger le contenu d'une pièce et finalement de créer une liaison entre ce contenu et la réalité sociale l'entourant (Brockett 2012). Nous pouvons donc dire que, suivant la théorie brechtienne, ce n'est pas la réalité mise en scène l'élément sur lequel fonder la fruition de l'acte théâtral mais, au contraire, la vérité cachée derrière ce dernier. Pour faire en sorte que ce changement se produise, Brecht utilise, lors de la mise en scène de ces productions, une série d'artifices, visant à fragmenter et interrompre l'acte théâtral pour signaler aux spectateurs l'artificialité de ce moment de performance. Les scènes de chaque pièce sont présentées d'une façon déconnectée (Molinari 1996), afin de ne pas montrer une unité narrative qui pourrait laisser penser à une volonté de recréer une situation issue de la réalité. En plus, des panneaux, des didascalies écrites font partie du décor. D'autres éléments descriptifs sont mobilisés afin de rappeler le fait que tout ce qui se déroule sur la scène n'est qu'un événement recréé par le regard externe du metteur en scène (Molinari 2011). Brecht intervient également au niveau du jeu, par exemple en demandant aux comédiens de parler à la troisième personne et de mettre en scène les dialogues des personnages en ajoutant l'expression « il dit que » (Brockett 2012). Tout cela en prévoyant des monologues dans lesquels les comédiens s'adressent

directement aux spectateurs pour signaler certains aspects de l'action théâtrale se déroulant sur scène. La musique est également parfois utilisée, afin de recréer cette artificialité tellement importante dans la conception épique du théâtre. En réalité, la relation entre l'auteur allemand et la musique est complexe et évolue à travers l'ensemble de sa production (Berg et Jeske 1999). Cependant, il est intéressant souligner comment, dans certaines de ses pièces, Brecht confie à la musique le rôle de marqueur des passages entre les différentes parties de l'œuvre, en soulignant à nouveau cette artificialité de l'acte théâtral.

Ce souci de montrer le théâtre comme art de la narration plutôt que de la recherche d'une vraisemblance passe, également, par l'utilisation de la deuxième composante des théories brechtiennes qui nous intéresse dans le cadre de cette analyse du théâtre de narration italien : le principe de la distanciation (*Verfremdung*).

Déjà par la simple comparaison du nom allemand *Verfremdung* avec les traductions française *distanciation* et italienne *straniamento*, nous pouvons observer deux composantes fondamentales de ce principe : le fait de créer une distanciation entre deux entités du spectacle théâtral (nous verrons par la suite que cela se décline sur deux dimensions distinctes) et la création d'un sentiment d'étrangeté (*Fremd* est effet peut être traduit par étranger et ce même élément se retrouve dans le mot italien *straniamento*⁵⁵).

Comme pour la notion du théâtre épique, à la base de l'utilisation du principe de distanciation, il y a la nécessité de montrer l'acte théâtral comme un événement étrange à la réalité, permettant aux spectateurs de s'intéresser plutôt au contenu caché derrière la mise en scène. Cela dans le but d'évoquer dans la tête du spectateur des liens avec leur propre réalité sociale et personnelle. Le principe de la distanciation présente, dans la pratique théâtrale, une double modalité d'actuation : il se met en place dans la relation entre le comédien et le personnage à recréer et, en même temps, dans la relation entre les spectateurs et les personnages sur scène. Dans le premier cas, Brecht théorise la nécessité pour les comédiens de garder les distances avec le personnage qu'ils devront interpréter dans leur performance. Aucune possibilité d'identification n'est permise et le comédien doit voir son personnage comme une entité qui restera totalement séparée de son vécu et de sa personnalité (Molinari 2011). Cette vision s'oppose ouvertement à l'idée de la méthode stanislavskienne pour la construction d'un personnage, qui prévoit – au contraire – un long travail d'entrée en contact avec la psychologie présumée d'un personnage et une combinaison de cela avec personnalité et le

⁵⁵ Le mot italien utilisé pour traduire étranger est *straniero* qui présente la même racine lexicale que *straniamento*.

vécu personnel du comédien (Stanislavskij 1992). Notons comment la distanciation brechtienne semble partager les mêmes réflexions d'Eugenio Barba à propos du rôle fondamental de la technique apprise par le comédien. C'est cette technique qui permettrait la création d'un pont de passage entre des pratiques quotidiennes, de tous les jours et des pratiques en situation de dramatisation organisée (Barba 2004). En réalité cette première déclinaison du principe de la distanciation ne semble pas intéresser les conteurs italiens. Dans toutes les interviews et les observations que j'ai menées à propos de la relation entre le comédien et ses personnages, le processus de construction des personnages suit des lignes très stanislavskiennes. Chaque conteur, en effet, construit (nous allons le voir plus dans les détails dans les parties consacrées à la formation des conteurs et à leur processus créatif) ses propres personnages sur la base des rencontres qu'il fait dans sa vie avec des personnes que pour une raison ou une autre se prêtent à jouer le rôle de modèles d'un certain personnage. Ces rencontres sont complétées par les expériences personnelles du conteur. Du reste, il n'est pas rare que les personnages mis en scènes changent ou évoluent, grâce à des nouvelles expériences personnelles ou des nouvelles rencontres faites par le conteur. Il n'y a donc pas de distanciation, dans le sens brechtien du terme.

Cependant, ce principe devient intéressant dans sa deuxième déclinaison, celle qui se met en œuvre dans la relation entre le spectateur et le comédien. Brecht théorise que dans cette relation le spectateur ne doit pas tomber dans le piège d'une identification aux personnages représentés sur scène. En effet, cette identification pourrait – encore une fois – mettre en danger la distinction nette entre une pièce de théâtre et la réalité sociale et personnelle du spectateur, ce qui est à la base de sa conception du théâtre épique. C'est pour cette raison que le metteur en scène allemand adopte – dans son travail théâtral – une série de stratégies visant à défavoriser cette identification. Cette idée semble se retrouver également dans le travail des conteurs italiens. Un conteur qui met en scène un personnage peut le faire de deux façons : premièrement, il peut raconter à la troisième personne ce que ce personnage fait ou dit et même le décrire. Deuxièmement, il peut mettre en scène le personnage activement, en jouant les actions et en parlant comme si à sa place le personnage existerait réellement. Apparemment, cette deuxième modalité semble contredire l'idée brechtienne de la distanciation. Cependant, en analysant les discours de mes interlocuteurs sur ces pratiques, des éléments intéressants ressortent. Nombreux sont les conteurs affirmant que, même quand ils choisissent de passer à une mise en scène active des personnages, ils gardent toujours une distance entre leur rôle de conteur et ces derniers. La majorité de mes interviewés semble donc suivre l'idée de Orazio, conteur amateur italien qui souligne comment « *Sur scène, je ne*

deviens pas mes personnages. Je les fais vivre à travers les actions, bien sûr, mais je reste toujours un conteur. ». Ce point de vue est confirmé également du côté des conteurs professionnels ou issus d'une formation théâtrale académique. Monica Morini, en parlant aux participants à l'un de ces cours de formation, met en lumière le fait que *« ici [dans le cadre du cours], on ne joue pas les personnages de nos contes [...] on n'est pas des comédiens. Moi, je vous parle comme conteuse [...] Je suis également comédienne, mais ça c'est un autre affaire. Ce n'est pas ce qu'on apprend ici. »*

Mimmo Cuticchio reprend cet avis dans sa conception de la différence entre un conteur et un comédien : le comédien, pour lui, a un corps qu'il fait agir pour mettre en scène quelque chose. Le conteur, par contre, a une histoire à raconter.

Ces argumentations mettent en évidence, à mon avis, trois éléments intéressants dans l'analyse de ce genre de théâtre. Premièrement, elles confirment une certaine intériorisation des théories de Brecht à propos de la nécessité de produire un phénomène de distanciation dans le théâtre de narration. Il s'agit, bien-entendu, d'une reproduction partielle du phénomène car, comme nous venons de le voir, Brecht théorise une double direction dans le développement de ce principe théorique. Cependant, les références aux théories de Brecht et en particulier à l'effet de distanciation sont présentes dans les discours des conteurs italiens, comme le témoigne ce passage d'un entretien mené avec Egidia Bruno :

Andrea – « Cette relation entre conteur et public... c'est une chose assez brechtienne, n'est-ce pas ? »

Egidia – « Ouais... tu as raison... on pourrait le dire comme ça ».

Un deuxième élément intéressant est la différenciation émique que certains conteurs font entre le fait d'être conteurs et le fait d'être comédiens. Aujourd'hui, dans les discours soit internes aux conteurs, soit venant du sens commun, les deux termes semblent être utilisés de façon équivalente. Mes interviewés choisissent librement s'ils veulent être appelés conteurs ou comédiens, et c'est rare qu'ils se posent la question à savoir s'il y a vraiment une différence entre ces deux appellations. Cependant, les acteurs sociaux qui théorisent une distinction nette entre le mot « conteur » et l'appellation « comédien » utilisent cet élément de distanciation entre l'artiste et la caractérisation de ses personnages pour déterminer si une personne peut être appelée conteur ou comédien. Comme nous le montraient déjà les avis de Monica Morini et de Mimmo Cuticchio, si quelqu'un garde une distance entre sa personne et les personnages qu'il met en scène, sans céder complètement au fait de jouer un personnage, on se trouvera face à un conteur. Autrement on sera en train d'observer un comédien. Mes lecteurs remarqueront, sur ce point, une corrélation avec l'élément qui a permis de

caractériser le théâtre de narration comme un genre à soi dès son début, à savoir la présence d'un conteur externe aux personnages et aux événements racontés. Nous pouvons rejoindre la thèse de Molinari qui observe comment les spectateurs « [...] sont toujours parfaitement conscients de se trouver à théâtre : ils n'assistent pas, non vus, à un événement réel, mais ils assistent – en revanche – à la reproduction d'un événement préparée dans un laboratoire. » (Molinari 2011 : 278).

Bien que ces deux termes soient jugés comme équivalents pour la plupart de mes interviewés, il semble avoir une corrélation entre le parcours de provenance des conteurs et leur attitude face à ce débat terminologique. La plupart des conteurs qui n'ont jamais eu d'expériences théâtrales précédant leur parcours de formation à l'art du conte dramatisé, semblent avoir la tendance à s'appeler « conteur ». Cependant ils ne remarquent aucune différence entre cette dénomination et la possibilité d'être appelés, également, « comédien ». La distinction prend, en revanche, tout son sens quand on interroge les conteurs issus d'une formation théâtrale classique ou académique. Dans ce cas les conteurs marquent une distinction assez nette entre les deux dénominations, comme si le choix de l'appellation cacherait en soi une série de conséquences à propos du style performatif à adopter. Roberto Anglisani, par exemple, en réaction à ma demande à propos de son choix de dénomination, me disait qu'il avait choisi « conteur » car dans ses pièces de théâtre de narration il utilise des « techniques » (sic !) qu'il n'utilise pas dans les spectacles issus d'autres genres de théâtre qu'il avait eu l'occasion de jouer. En poussant notre analyse un peu plus loin, il semblerait paradoxale que le groupe des acteurs sociaux ayant suivi un parcours de formation en quelque sorte institutionnalisé pour accéder au statut de comédien de théâtre, soient si réticents à utiliser ce statut dans la pratique. Cela en considérant également que ces acteurs sociaux reconnaissent l'existence du principe brechtien de distanciation dans l'activité des *performers* de théâtre de narration. J'aimerais souligner, en tout cas, que les deux statuts issus de ces deux mots ne se présentent pas, d'après les avis de mes interlocuteurs, comme mutuellement exclusifs : chaque artiste peut se définir à la fois comme conteur et comme comédien. Le choix de la dénomination semble, dans ce cas, être systématiquement reconduit au type de spectacle présenté. Ce type d'interlocuteurs a donc la tendance à s'appeler conteurs quand ils jouent une pièce de théâtre de narration et à se nommer comédiens quand ils se retrouvent sur scène à jouer une pièce issue de tout autre genre de théâtral.

Un dernier élément qui est à mon avis intéressant à observer, dans cette analyse des conséquences dérivée de l'application partielle du principe de la distanciation brechtienne,

est l'influence que ce principe a dans le style performatif des conteurs. Cela se voit notamment en analysant l'utilisation de trois éléments : la posture, les gestes et la voix.

L'analyse des moments de formation montrera qu'une partie du temps de formation des apprentis-conteurs est consacré au travail tournant autour de la caractérisation des personnages. Comme dans nombreux autres styles de théâtre, les individus qui aimeraient s'initier à cette pratique travaillent leur voix, leurs gestes et la posture de leur corps afin de suggérer une série de traits caractérisant leurs personnages. Cette caractérisation par le corps va compléter ou même se substituer à la description par le biais de la parole du conteur.

Cependant, contrairement à ce que l'on pourrait penser, ces trois éléments ne sont utilisés dans le but de s'approcher le plus que possible de la réalité du personnage, mais gardent uniquement une fonction évocatrice. Autrement dit, un conteur ne cherchera jamais à modifier sa voix ou sa posture pour imiter le personnage mais il essayera plutôt de placer des petits jalons pour conduire le spectateur à se former une idée du personnage qu'il est en train de mettre en scène. Le même discours peut se faire avec les gestes : aucun geste fait par les conteurs n'a la prétention de résumer exactement le geste correspondant dans la réalité. Cela marque une différence claire entre le travail des conteurs et celui des mimes.

Marco Baliani affirme à ce propos qu'un geste – pour être efficace dans un moment de conterie – doit être précis mais surtout doit découler d'un lent processus de simplification qui part de la comparaison de ce geste avec la réalité quotidienne, mais qui ensuite se simplifie progressivement jusqu'au moment où ça ne reste que l'essence même du geste. Baliani décrit cette essence comme un petit mouvement qui, seul, permet d'éveiller les souvenirs et les images mentales des spectateurs. Benjamin semble accorder la même importance de Baliani à propos de la présence du geste dans le théâtre et plus spécifiquement dans le théâtre épique brechtien. Pour lui «*Le théâtre épique est gestuel [...]*» (Benjamin 1973 in : Molinari 1996 : 166) et l'observation du geste dans la réalité n'est qu'un point de départ qui permet, ensuite, aux comédiens de commencer un lent processus de simplification afin d'arriver à en isoler l'essence qui sera – finalement – amenée sur scène.

Les théories théâtrales de Peter Brook

Une autre source très citée par mes interlocuteurs est Peter Brook. Le metteur en scène britannique est très présent, à même titre que Grotowski dans les discours des conteurs italiens et dans les sources bibliographiques consacrées au théâtre de narration d'Italie.

Plusieurs éléments des théories de Brook sont repris dans les discours et, surtout, dans les pratiques des conteurs italiens contemporains. En analysant la pensée du théoricien britannique, on retrouvera peut-être des échos des éléments théorisés par Jerzy Grotowski. Il

faut rappeler que la publication du livre « L'espace vide », considéré par les historiens du théâtre comme le livre fondamental de la production théorique du Peter Brook est contemporaine à celle de « Pour un théâtre pauvre » de Grotowski, les deux premières éditions datant en effet de 1968. Brook a eu, en outre, l'occasion de connaître personnellement le metteur en scène Polonais et, grâce à lui, l'œuvre de Artaud (Brook 1992). Certains autres éléments, par contre, élargissent et complètent les pensées des théoriciens que je viens de détailler dans les paragraphes précédents.

Le premier aspect des théories de Brook qui semble résonner de façon évidente dans les pensées des conteurs italiens est la notion de théâtre immédiat, théorisée dans « L'espace vide ». Celle-ci est présentée comme le résultat des réflexions de Peter Brook au moment de la publication de son livre (Haentjens 1980) et se caractérise par une vision du phénomène théâtral de type relationnel. En effet, pour Brook le théâtre est un phénomène total, qui ne peut pas être compris pleinement sans le voir comme une relation vivante qui se construit autour de la triangulation entre le comédien, le public et la pièce (Brook 1977). Cette idée devrait nous rappeler la pensée de Grotowski selon laquelle il ne peut y avoir de théâtre sans des spectateurs qui entrent en relation avec des comédiens et vice-versa. Brook, cependant, va encore plus loin en concluant que cette relation existe à tout moment de l'acte théâtral.

Il faut dire que pour Brook l'acte théâtral se caractérise par trois moments. Premièrement la répétition, qui sert au comédien pour se préparer et pour préparer le deuxième moment qui serait celui de la représentation, là où le comédien rencontre effectivement le public. Mais cette rencontre ne serait pas complète sans le troisième moment, à savoir celui de l'assistance, c'est-à-dire le moment dans lequel le public participe à la performance théâtrale. La participation ne sera pas, dans la plupart des cas, de type directe mais plutôt d'une façon réflexive. Selon Peter Brook, chaque représentation doit être capable de susciter une émotion ou un souvenir, une sorte d'écho dans la tête de chaque spectateur. Cette idée qui veut la performance théâtrale comme un élément pouvant éveiller les consciences des spectateurs est propre également des théories d'Artaud à propos du théâtre de la cruauté et des penseurs du *Terzo Teatro* (mouvement qui sera détaillé dans le prochain paragraphe et dont Peter Brook fait également partie). Si la nécessité et la légitimité d'une interaction directe entre spectateurs et comédiens est mise en cause par certains conteurs que j'ai pu interviewer (l'âge du public joue également un rôle, étant donné que dans le cadre des spectacles réservés aux enfants et aux jeunes l'interaction semble être plus tolérée), tous les conteurs sont concordes à affirmer qu'une participation attentive du public doit toujours être présente, pour permettre au phénomène de la narration dramatisée de se produire. Il s'agit, là, d'une

participation qui n'est pas manifeste, car le public ne communique pas d'une façon verbale avec le conteur, comme par exemple dans le cas d'un spectacle dans lequel le comédien questionne directement son public et réagit en fonction de ses réponses. Cependant, un moment de partage, dans lequel le public écoute les mots du conteur et les met en résonance avec son propre vécu se met en place et permet aux spectateurs de s'approprier en quelque sorte du conte pour le façonner à sa manière. Le travail de théoricien de Peter Brook a donc joué un rôle fondamental dans la mise en place du principe de la figuration.

Le deuxième élément théorique intéressant à observer parmi les théories de Brook qui semblent avoir influencé le travail des comédiens du théâtre de narration italien, est celui lié à sa vision éphémère du théâtre. Pour le metteur en scène britannique, le théâtre n'est qu'un art éphémère qui n'existe, dans son état actuel, qu'au moment d'un acte théâtral bien précis. Ce qui a été avant et après ce moment spécifique est très différent, étant donné que chaque acte théâtral s'influence mutuellement et se modifie en continu. Delà, viendrait l'idée selon laquelle le comédien qui ne porte aucune innovation technique, formelle ou de contenu à l'acte théâtre serait condamné à mort (Brook 1980). Cette vision semble avoir influencé le travail des premiers conteurs italiens de deux façons. Premièrement, elle a légitimé ces conteurs à sortir des chemins artistiques déjà parcourus pour créer ce nouveau style théâtral qui est le théâtre de narration. Deuxièmement, et je vais en parler plus diffusément dans la partie de ce travail consacrée au processus créatif, cette idée a également influencé l'approche des conteurs italiens à la création et au travail sur chaque pièce. Les conteurs, au moins dans une première phase de leur processus de création, s'approchent au conte d'une façon très libre, presque improvisée. La fixation définitive du texte d'une pièce n'est faite qu'à la fin du processus de création ; parfois cette fixation se fera attendre et le conteur continuera à modifier sa pièce lors des performances, suivant les réactions des spectateurs. Dans certains cas le conteur refuse toute fixation du texte en improvisant le texte de son conte à chaque performance et en se basant, uniquement, sur un canevas de séquences. Cette relation assez ouverte et libre avec le texte de la pièce semble reprendre ce besoin, théorisé par Peter Brook, d'une innovation constante de l'acte théâtral, pour sauver – en quelque sorte – le théâtre de sa mort.

Un dernier élément fondamental à souligner dans les apports théâtraux de Peter Brook est le changement de la conception de comédien initié par le metteur en scène britannique. En effet, Peter Brook, théorise une nouvelle façon de concevoir le travail du comédien ou, pour mieux dire, une nouvelle fonction du comédien ; le comédien serait « *appelé à créer le temps, l'espace,*

les situations du conte et, naturellement, le personnage» (Molinari 2011 : 309⁵⁶). Molinari observe que ce changement de fonction théorisé par Brook dériverait de la rencontre du metteur en scène avec les théories du théâtre pauvre de Grotowski, car c'est précisément cette idée d'une performance théâtrale se déroulant avec un décor, un apport sonore et des costumes réduits au minimum, qui aurait poussé Brook à penser la nécessité de combler le vide par le travail du comédien. Une autre écho doit être, à mon avis, prise en considération : celle avec les théories du théâtre épique et de la distanciation de Bertolt Brecht. En effet, le choix verbal de Molinari, qui utilise le verbe « raconter » n'est pas à mon avis fruit du hasard, mais témoigne un changement fonctionnel qui porte les théoriciens contemporains à voir de plus en plus le comédien comme une personne qui raconte des faits à un public et qui n'incarne pas totalement un personnage ou une situation.

Le théâtre comme source de changement social : Le Manifesto per il terzo teatro

Les théories de Antonin Artaud à nous ont montré le théâtre comme modalité permettant le partage d'un sentiment de souffrance, qui serait présent dans toute condition humaine contemporaine. Le but du metteur en scène français était celui d'amener les spectateurs à s'interroger et pour cela, Artaud cherchait à les sortir de leur propre zone de confort. Cette vision témoigne du changement progressif qui se produit grâce aux nouvelles théories théâtrales contemporaines, visant à considérer le spectateur non plus comme élément passif qui assiste uniquement à la pièce mais comme acteur social qui peut poursuivre une réflexion engendrée par la pièce en dehors de la salle (Brockett 2012). Certaines théories théâtrales vont plus loin, valorisant ultérieurement le pouvoir réflexif et de changement au niveau du médium théâtral ou encore en misant sur le potentiel d'action des spectateurs.

C'est le cas d'un groupe de théoriciens dont font partie, entre autres, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Peter Brook et le collectif Comuna Baires et qui est nommé *Terzo Teatro*⁵⁷.

Peu d'auteurs citent directement ce collectif de penseurs : le meilleur témoignage pour en connaître la pensée reste le manifeste programmatique conçu par Eugenio Barba.

En lisant ce *Manifesto per il Terzo Teatro*, nous pouvons noter certains éléments importants qui ont déterminé la forme et l'esthétique de la narration dramatisée italienne. Cette filiation est également témoignée par certains de mes interlocuteurs. Roberto Anglisani qui représente encore aujourd'hui l'un des artistes les plus connus parmi les conteurs de l'Italie du Nord a – par exemple – effectué ses premières expériences théâtrales avec le collectif Comuna Baires, groupe théâtral actif dans la région de Milan et qui se relie directement à cette approche.

⁵⁶ Texte original en italien, traduction personnelle.

⁵⁷ « Troisième théâtre » en français (traduction personnelle).

À la base de la création de ce collectif de théoricien, on trouve la conviction que le théâtre européen (et, plus en général, le théâtre Occidental), est en train de vivre dans les années '70 une fracture. D'un côté il y a ce qu'on pourrait appeler la dimension institutionnelle du phénomène théâtral, à savoir les genres et les approches reconnus par le public. Font partie de cette dimension les théâtres et les institutions travaillant dans le domaine théâtral, travaillant autour des phénomènes que Barba appelle de transmission de valeurs issues du passé ou du présent ou encore de la partie acceptée de l'industrie du divertissement (Barba 1976). De l'autre côté existent par contre des manifestations théâtrales plus expérimentales, qui portent un regard d'avantage orienté vers le futur et qui, toujours selon l'avis du metteur en scène italien, seraient refusées par le circuit de diffusion de la première dimension. Ce côté expérimental prend le nom de *Terzo Teatro* en opposition aux deux formes « *mainstream* » citées plus haut. Deux éléments nous intéressent particulièrement dans le cadre de cette approche théorique. D'un côté, il y a la vision de tout phénomène théâtral comme potentielle forme de changement culturel et social pour une société donnée. De l'autre, l'idée d'une sorte de vocation à la base de la décision – prise par un individu – de devenir comédien. Le *Terzo Teatro* construit la quasi-totalité de sa réflexion théorique et de sa conception du théâtre sur la capacité de ce médium artistique à changer la société. Pour les penseurs, le théâtre peut engendrer, auprès des spectateurs, des idées et des envies permettant à ceux derniers de changer la société. Autrement dit, le théâtre serait – pour les spectateurs - « [...] un pont – perpétuellement menacé – entre l'affirmation des besoins personnels et l'exigence de contaminer avec eux la réalité qui les entoure.» (Barba 1976 :1⁵⁸). Notons l'emploi du verbe « contaminer », qui pour les théoriciens du *Terzo Teatro* est synonyme de changement social. Grâce au théâtre, en effet, les spectateurs peuvent trouver des « [...] rapports plus humains entre les hommes, dans le but de réaliser une cellule sociale dans laquelle les intentions, les aspirations les nécessités personnelles puissent commencer à se transformer en faits.» (Barba 1976 :1⁵⁹)

Cette idée d'un théâtre qui se veut promoteur de changement social est très présente dans les travaux des premiers conteurs mais devient encore plus importante à partir de la deuxième génération. C'est à ce moment de l'histoire du théâtre des contes italien qui commencent à apparaître des travaux plus axés sur la thématique de la récupération et de la sauvegarde de la mémoire (personnelle, collective, historique) ayant comme but celui de ne plus commettre – au sein de la société italienne – certaines erreurs du passé. Les conteurs de la deuxième

⁵⁸ Texte en italien, traduction personnelle.

⁵⁹ *Ibid.*

vague, travailleront beaucoup pour chercher à changer – à travers leurs pièces – le mode de penser de la société. Cette idée sera reprise plus dans les détails la partie de cette ethnographie consacrée à l'analyse de la deuxième vague des conteurs. Les premiers conteurs ont également pensé à leurs pièces comme à des instruments potentiels de changement social et de réflexion. Marco Baliani, en déconstruisant publiquement son *Kohlhaas*, expliquait la figure technique qu'il appelle *caduta nell'ora*⁶⁰. Cette figure se base sur l'interruption temporairement du flux narratif. Le conteur arrête de raconter ou de faire parler ses personnages et il s'adresse au public (en tournant le regard vers la platée mais sans donner d'autres signes distinctifs). C'est à ce moment, qu'il commence à réfléchir en parlant entre soi et soi à propos d'un événement qui vient de se produire dans son conte. Le but de ce bref moment monologique serait celui de montrer aux spectateurs le lien entre le moment précis du conte et l'actualité sociopolitique dans laquelle ils vivent. Selon Baliani, la *caduta nell'ora* fait en sorte que le spectateur puisse comprendre ce lien et commencer à réfléchir, pendant le conte ou une fois la pièce terminée, aux implications et aux changements possibles. Les spectacles de Laura Curino et Marco Paolini sont, eux aussi, riches en ces moments.

Le deuxième élément caractérisant l'approche du *Terzo Teatro* qui se retrouve par la suite dans les travaux des conteurs italiens, est la vision du métier du comédien comme une sorte de vocation. Il s'agit d'un concept dérivé de l'idée de sacralité de l'acteur, théorisée par Grotowski et immédiatement lié à l'idée d'un théâtre comme élément de changement social potentiel. En effet, pour faire en sorte que le théâtre aboutisse à produire ce changement dont il est le garant, il faut que les comédiens choisissent de s'initier à l'art théâtral poussés par des convictions profondes. Il faut également que les comédiens soient conscients du potentiel de leur pratique. On pourrait donc dire, paraphrasant les idées des théoriciens du *Terzo Teatro*, que le fait de devenir comédien n'implique pas le choix d'un métier mais plutôt l'adoption d'une mission, comme celle, par exemple, d'un individu qui choisit de devenir prêtre. Ce choix n'influence par le comédien uniquement dans la pratique de son métier mais également dans d'autres moments de sa vie. Il est difficile de prouver scientifiquement que tous les conteurs ou les conteuses en Italie vivent leur métier comme une vocation, surtout à cause du fait qu'aujourd'hui des conteurs amateurs – pratiquant la narration dramatisée occasionnellement – côtoient les conteurs dits « professionnels ». Cependant, en analysant les moments de formation offerts dans le panorama du conte dramatisé, des éléments à observer émergent. Au début de chaque moment de formation, une bonne partie du temps est

⁶⁰ On pourrait traduire cette expression en français par *chute dans le présent*.

consacrée pour permettre aux participants de faire la connaissance des autres collègues et, surtout, d'exprimer les motivations qui les ayant conduits à participer à ce stage et à raconter. Cet élément est présent surtout dans les cours d'initiation à la conterie, là où le groupe d'apprentis est composé presque uniquement par des individus n'ayant aucune expérience avec cette forme théâtrale. Souvent, les enseignants reprennent certains éléments sortis de ces moments de discussion pour souligner l'importance de l'art de la conterie dramatisée et ce que certains appellent le « pouvoir des contes », pouvoir qui prend, selon les avis, différentes formes : capacité à changer la vision du monde actuelle, à nous remettre en contact avec notre mémoire historique et sociale, et d'autres éléments encore. Les conteurs professionnels, eux-mêmes, avouent souvent avoir une sorte de mission à accomplir par leur activité. Marco Baliani, par exemple, dans une interview accordée à Simone Soriani dit que : *« il y a eu une phase dans laquelle j'ai senti qu'il fallait définir une beauté du « faire » : j'ai senti la nécessité d'une forme précise et j'ai tenté d'élaborer une poétique unissant cette poussée sociale, ces contenus, cette exigence éthique, avec une forme et un langage nécessaires et adéquats. »* (Soriani 2009 : 143⁶¹).

D'autres conteurs suivent la même logique, bien qu'avec des motivations différentes. Comme je vais l'expliquer plus dans les détails dans la partie consacrée à l'analyse des parcours de formation, cette découverte d'avoir une mission à accomplir se fait souvent par le biais d'une rencontre personnelle avec d'autres conteurs ou encore grâce au fait d'avoir assisté à un spectacle de conterie. Ces rencontres sont, pour la plupart des conteurs que j'ai interviewés, l'événement déclenchant une prise de conscience de l'importance de se consacrer, bien qu'à différents niveaux d'engagement (professionnel ou amateur), à la pratique du conte dramatisé. Deux éléments doivent être précisés, à ce propos. Premièrement, il faut souligner comme cette importance centrale des rencontres n'existe pas – uniquement – dans ce type de théâtre mais également dans d'autres arts de la scène. Le choix de devenir, par exemple, clown peut être imputable à une rencontre ou au fait d'avoir assisté à un spectacle de clownerie (Garcia 2011). Plus en général, on constate une scission de la figure du comédien en une sphère technique et une sphère plus personnelle. Cette deuxième dimension, prend en compte les souhaits, les peurs, le vécu et les souvenirs de la personne souhaitant devenir comédien. Il s'agit d'une nouvelle façon de concevoir la figure du comédien de théâtre, née directement des avant-gardes d'après '68 (Brockett 2012).

⁶¹ Texte en italien, traduction personnelle.

Le théâtre d'après '68 en Italie

À travers cette analyse des courants théoriques du théâtre d'après 1968, nous avons pu dresser un portrait du panorama qui existait en Europe à l'époque où les comédiens à l'origine du théâtre de narration italien ont commencé à travailler. Ce portrait doit – cependant – être ultérieurement affiné. Afin de le compléter, nous allons nous concentrer sur le cas spécifique du panorama théâtral italien des années suivant 1968. Comme dans les paragraphes précédents, je travaillerai en croisant des données historiques issues d'une analyse bibliographique et les informations récoltées par mes enquêtes de terrain. Ce procédé me permet d'isoler deux moments fondamentaux : la saison des grands monologues italiens, reconnaissable surtout dans la production de Dario Fo et le genre, ou mieux, l'ensemble de genres de théâtre appelé *teatro ragazzi*, et. Ces deux moments sont cités ouvertement par mes interlocuteurs et font parfois même partie de leur biographie théâtrale et artistique. Il est donc nécessaire d'y consacrer une courte analyse, afin de renforcer les argumentations visant à nous expliquer pourquoi ce genre de théâtre, avec sa structure formelle, son esthétique et ses contenus bien définis a vu le jour spécifiquement en Italie.

La saison des grands monologues italiens



Photo 11 Dario Fo, comédien souvent cité comme l'un des inspireurs du théâtre de narration italien.

L'importance de la forme monologique pour le théâtre italien d'après '68 est soulignée par nombreux historiens du théâtre. Brockett (2012) consacre une bonne partie de son analyse du théâtre italien d'après '68 au travail de Dario Fo, en le citant comme l'un des plus illustres exemples de ce style de jeu. Le travail de Dario Fo – nous l'avons vu – plonge ses racines dans des manifestations théâtrales très anciennes, comme par exemple la farce médiévale ou la *Commedia dell'Arte* (Brockett 2012). Considérant l'importance réservée, par les analyses historiques, à ce genre de théâtre vu comme l'un des plus caractéristiques du panorama italien des années '70-'80, il est à mon avis, important que se questionner sur les éléments

fondamentaux du monologue italien. Plusieurs de mes interlocuteurs ont parlé de ce genre théâtral comme l'une des sources d'inspiration pour leur travail. Comme nous l'avons déjà vu en parlant du travail de Marco Baliani au tout début du théâtre de narration, parmi les nombreux pièces écrites et mises en scène par Fo, le *Mistero Buffo* (représenté pour la première fois en 1969) est peut-être celle qui est le plus souvent nommée par les conteurs contemporains. Les raisons de cette relation jugée si étroite sont nombreuses. Premièrement,

les deux styles de théâtre présentent une similarité dans l'usage de l'oralité comme élément de jeu fondamental. D'autres éléments du monologue italien sont cependant importants car ils se retrouvent également dans le travail des conteurs italiens du début (tout en ayant marqué également le travail de conteurs qui viendront par la suite). Nous avons déjà cité l'idée de Brockett selon laquelle ce type de pièces monologiques (et le *Mistero Buffo* surtout) combinerait nombreux éléments stylistiques du passé théâtral italien et européen en général, comme par exemple « *farce médiévale, mime [...]* » (Brockett 2012 : 640⁶²). Ces formes théâtrales, d'après les informations récoltées par les historiens du théâtre, auraient été caractérisées par une grande attention réservée au travail corporel et gestuel de la part du comédien (Soriani 2009). En analysant le jeu des comédiens qui travaillent encore aujourd'hui dans ces genres de théâtre, le travail corporel et gestuel sur scène demeure évident. La même attention pour le travail avec le corps est au centre du travail des conteurs italiens. Marco Baliani, en parlant du point de départ de son travail de création de *Kohlhaas* dit clairement que le point de départ de ce processus créatif a été son corps. Les deux formes théâtrales, le monologue d'un côté et le théâtre de narration de l'autre, semblent suivre deux chemins parallèles : d'un côté l'importance accordée à l'oralité et à la parole du comédien. De l'autre, l'attention au travail corporel. Nous pouvons donc dire que tous les deux partagent la même origine technique, à savoir l'interaction entre jeu corporel et centralité de parole.

Cependant, dans son analyse historique, Brockett va encore plus loin en nous détaillant d'autres éléments caractérisant la production des monologues italiens, que l'on retrouvera par la suite dans les productions théâtrales d'un bon nombre de conteurs italiens. Premièrement, avec la naissance du monologue italien, les lieux des représentations se multiplient et se diversifient. En parlant de la troupe de Dario Fo, l'historien nous dit que : « *La troupe joue dans des usines, des salles de gymnastique et en plein air, bref, partout où l'on peut de réunir un peu de public.* » (Brockett 2012 : 64⁶³). En voulant dresser une liste des lieux de performance actuellement utilisés par les conteurs italiens, nous remarquerions la même variété de lieux. Seule une petite partie des conteurs racontant aujourd'hui ont l'occasion de se produire régulièrement dans des théâtres ou des salles de spectacles. Cette possibilité est souvent apanage des professionnels issus d'une formation théâtrale « académique » et exerçant une pratique régulière. La plupart des conteurs joue dans une grande variété de lieux (écoles, salles de conférence ou de fête et en plein air). Du reste, l'adaptabilité des pièces de théâtre de narration a toujours été un présupposé fondamental pour garantir un marché

⁶² Texte en italien, traduction personnelle.

⁶³ Texte en italien, traduction personnelle.

suffisamment vaste à cette forme théâtrale qui était en train de voir le jour. Cet aspect sera traité lors de l'analyse socioéconomique de l'Italie des années '70 et '80.

Au niveau du contenu, nous pouvons remarquer également une vraisemblance entre la forme du monologue et le théâtre de narration. Les contenus des monologues italiens – et surtout ceux de Dario Fo – traitent de l'actualité italienne avec des modalités satiriques et de critique sociale. Ces logiques sont présentes également dans les premières pièces du théâtre des contes. Encore aujourd'hui – bien que les contenus aient évolué – une bonne partie des spectacles de narration produits se questionne sur les problèmes sociaux et politiques de l'Italie, de l'Europe et même du monde en général. Il semble donc que le théâtre monologique italien prenne au sérieux les idées de changement social soufflées par le *Manifesto per il terzo teatro* (Barba 1976), prévoyant l'utilisation du théâtre comme instrument de changement de la réalité sociale entourant le comédien. Le théâtre de narration italien emprunte nombreux éléments soit formels, soit au niveau des contenus, aux monologues italiens d'après '68. Cependant, d'autres influences de ce style de théâtre se voient dans les modalités de productions des spectacles.

Parlant des conditions de travail des comédiens issus des monologues italiens, Molinari souligne un élément très intéressant, en observant comment – dans la plupart des cas – les comédiens travaillant sur un monologue deviennent souvent auteurs et metteurs en scène de leur production (Molinari 2011). Bien-sûr, des collaborations sont toujours prévues et mobilisées mais dans la plupart du processus de création d'une pièce, c'est le comédien qui gère les différents aspects de mise en scène, de composition du texte, des mouvements sur scène. Il semblerait que, le monologue italien entre dans une logique différente de celle théorisée par Couprie (2011), qui voudrait le rôle du metteur en scène gagner de plus en plus d'importance, dans les formes théâtrales suivant la révolution théorique du *nouveau théâtre* d'après '68. Il semblerait même que cette forme de théâtre marque un retour en arrière vers des formes de théâtre archaïques, comme par exemple le théâtre tragique grecque, quand l'auteur était également metteur en scène et parfois même comédien (D'Amico 1982). Soriani (2009) citant Guccini souligne également cette bifurcation du panorama théâtral italien, qui se sépare en deux modalités théâtrales juxtaposées : d'un côté des pièces caractérisées par un recours à la spectacularisation, avec des mises en scènes riches et complexes et à une multiplicité de langages artistiques (théâtre, musique, danse, arts visuels). De l'autre des formes théâtrales moins élaborées basées surtout sur la centralité du comédien et sur le contenu de la pièce, plutôt que sur la forme. Le monologue italien contemporain et le théâtre de narration italien appartiendraient, justement, à cette deuxième catégorie.

Les éléments constitutifs fondamentaux du monologue italien détaillés jusqu'à maintenant, montrent un genre théâtral très proche – morphologiquement, esthétiquement et formellement – du théâtre de narration italien. Nombreux conteurs que j'ai pu interviewer citent couramment les monologues italiens, avec une prédilection assez marquée par Dario Fo et le *Mistero Buffo*, parlant des origines du théâtre de narration Italien. Lors des observations que j'ai accomplies au sein de certains cours de formation, j'ai même remarqué que l'enseignant conseillait à ses élèves d'assister à des spectacles de Fo ou d'autres comédiens ayant travaillé sur le style du monologue, car leur technique de jeu serait encore aujourd'hui une référence pour nombreux conteurs.

En se penchant sur cette forme théâtrale typique du panorama artistique italien des années '70-'80, on comprend que les liens entre le monologue italien et le théâtre de narration seraient multiples et se dessinent de plusieurs façons: nous avons un plan formel et artistique, à savoir le fait que ces deux genres partagent une bonne partie de leurs techniques de jeu. Nous avons, ensuite, un plan lié aux contenus des pièces, qui s'inspirent des mêmes arguments. Sur un troisième plan d'analyse, nous notons dans les deux styles une tendance à concevoir le comédien comme un acteur social jouant plusieurs rôles dans le processus de création et mise en scène d'une pièce (auteur, metteur en scène, parfois même auteur de la musique de ses spectacles). Un quatrième niveau complète l'analyse de cette relation filiale. Il s'agit du rôle qui aurait le monologue italien sur le processus permettant la socialisation du public théâtral italien de ces temps à des formes théâtrales issues de l'art de la parole. Malgré toutes les théories théâtrales contemporaines prédisant une simplification esthétique ou formelle des pièces théâtrales, pour assurer la survie d'une innovation théâtrale, il faut que le public reconnaisse ce changement et lui donne une légitimité, en pratiquant cette assistance dont Peter Brook nous a parlé (Brook 1980). Autrement dit, si les innovations sont introduites mais le public déserte les salles, l'innovation est destinée à se restreindre, voir à disparaître. Ceci est particulièrement vrai dans une période économique difficile, comme ce fut le cas de la période entre les années '70 et '90 en Italie.

Les sources historiques consultées nous montrent à quel point les monologues italiens ont connu un bon, voire très bon succès : une analyse des événements récents nous le confirme. Nombreux comédiens sont encore engagés dans l'écriture, la création, la mise en scène et la performance de pièces utilisant la forme monologique. Le *Mistero Buffo* de Dario Fo continue à être représenté par son auteur (et il a même été traduit en français, dans la version de Patrick

Mohr⁶⁴ jouée par Alberto Garcia Sanchez⁶⁵). Soulignons également que le travail de Fo sur ses textes théâtraux monologiques lui a permis de remporter, en 1997, le Prix Nobel de la Littérature. Ce succès de public du monologue italien a permis, d'après mon opinion, la naissance du théâtre de narration italien. Le public a légitimé cette voie entreprise par les comédiens issus du monologue italien, qui conduisait vers un théâtre sans décors, ni autres artifices scéniques, mais qui était basé sur le travail corporel du comédien et sur son oralité. Ce succès de public a poussé les futurs conteurs, qui étaient à la recherche d'une nouvelle forme d'expression artistique et d'un système de production « bon marché » qui aurait pu leur permettre de gagner leur vie (nous y reviendront dans les prochains paragraphes), à poursuivre sur ce champ, tout en apportant des modifications. Parmi ces modifications, il y aura l'introduction de la figure du conteur externe, véritable différence formelle entre le monologue italien contemporain et le théâtre de narration.

La littérature pour enfance et les expériences du teatro ragazzi

L'analyse des biographies artistiques des premiers conteurs italiens montre qu'un bon nombre d'entre eux ont travaillé au début de leur parcours dans la narration dramatisée auprès de jeunes publics. Cette relation s'est développée de deux manières. Soit les conteurs ont travaillé dans des compagnies proposant des spectacles adressés au jeune public dans des théâtres ou des festivals, soit ils ont collaboré avec des écoles ou des associations travaillant dans le domaine de la jeunesse pour proposer leurs productions théâtrales.

Mes analyses historiques montrent la forte relation entretenue entre les conteurs italophones et les jeunes publics. Cela pourrait s'expliquer par la présence, dans le panorama du théâtre italien, d'un genre de théâtre expressément destiné à des publics d'enfants ou de jeunes appelé *teatro ragazzi*. La dénomination de ce style a été faite surtout de la part de chercheurs travaillant dans le domaine du théâtre, plutôt que par les artistes eux-mêmes.

En effet, le label *teatro ragazzi* cache derrière lui une hétérogénéité de styles, parfois très différents entre eux : on passe ainsi des pièces de théâtre d'objets et de figure au théâtre dansé, passant par un théâtre de forme monologique. Les auteurs s'intéressants au *teatro ragazzi* soulignent comme il s'agit du seul genre de théâtre se définissant par l'âge de son public plutôt que par le style de jeu qui le compose (Bianchi 2008).

⁶⁴ Comédien et metteur en scène suisse, co-fondateur – entre autres – du Théâtre Spirale de Genève.

⁶⁵ Comédien et conteur espagnol, qui avait déjà traduit en 2002, cette fois-ci en espagnol, le monologue de Dario Fo *Johan Padan a la descoberta de le Americhe* (1992).

Selon ces auteurs, le *teatro ragazzi* serait né un peu partout en Europe entre la fin des années '60 et le début des années '70. Sa naissance pourrait s'expliquer par la nouvelle vision du théâtre comme outil de formation pédagogique et de sensibilisation à différents problématiques du monde contemporain (cf., par exemple, les contenus du *Manifesto per il terzo teatro*, analysé précédemment). Les historiens italiens, comme par exemple Bianchi (2008), Gallina (2001) ou encore Gagliardi (2007) observent qu'en Italie ce genre de théâtre a connu un succès très particulier en sortant de la dimension scolaire ou associative dans lesquelles ce genre de théâtre était enfermé ailleurs en Europe, pour rejoindre ainsi un bon nombre de scènes théâtrales et de festivals.

Mes analyses à propos des programmations théâtrales actuelles en Italie et dans le Canton du Tessin, montrent qu'aujourd'hui le *teatro ragazzi* connaît une encore bonne diffusion avec une large offre de spectacles mais aussi de festivals et de programmations saisonnières qui lui sont consacrés. La page Wikipédia consacrée au *teatro ragazzi*⁶⁶, cite une bonne dizaine de festivals consacrés au jeune public et cette liste est loin d'être complète ou exhaustive car d'année en année cette offre n'arrête pas de s'élargir.

Nombreux conteurs semblent avoir vécu ce type de théâtre soit directement, soit indirectement. Les conteurs exerçant professionnellement leur pratique actoriale, ont collaboré avec ces associations. Marco Baliani, par exemple, a contribué à la création de la *Compagnia Ruotalibera* de Rome, et lors de ses rencontres publiques avec les spectateurs, se réfère souvent à ses expériences au sein des écoles. *Frollo* (1993), un de ses premiers spectacles de narration en Italie, est né grâce à ces premières performances de conteur dans le domaine scolaire.

Les conteurs que je qualifie d'amateurs, par contre, ont souvent connus cette expérience théâtrale de façon plus indirecte. Même n'étant pas des conteurs de profession, leur activité professionnelle est souvent liée à des domaines proches aux enfants et aux jeunes. Cette provenance professionnelle semble être la plus répandue encore aujourd'hui, même si les trajectoires professionnelles des conteurs et des conteuses se sont multipliées et différenciées. Massimo Bonini, par exemple, est enseignant d'école primaire. Barbara, une conteuse amatrice, travaille dans un service social qui s'occupe de fournir du soutien aux familles et aux enfants. Saba et Pietro, un couple qui raconte surtout lors des Nuits Suisses du Conte, travaillent dans des domaines proches : Saba est institutrice dans un jardin d'enfance et Pietro dirige un centre de promotion de l'environnement et de la nature, qui offre

⁶⁶ http://it.wikipedia.org/wiki/Teatro_ragazzi (consulté le 20 octobre 2014).

nombreuses animations pour sensibiliser jeunes et enfants aux problématiques environnementales et écologiques.

L'expérience italienne du *teatro ragazzi*, semble donc avoir fortement influencé les conteurs italiens et cette relation se perpétue aujourd'hui. Comme nous allons le voir dans les prochaines pages de ce travail, après une première série de pièces consacrées à des thématiques sociales et politiques, les conteurs travaillant dans le cadre de la deuxième vague, commenceront à produire une série de spectacles destinés surtout à des jeunes publics, s'approchant donc de l'univers du *teatro ragazzi*. Le mouvement mis en place pourrait être défini comme un va-et-vient : les expériences faites par les premiers conteurs dans le cadre du *teatro ragazzi* leur ont permis de s'approcher du conte. Après une première phase consacrée aux publics adultes, les conteurs sont retournés, au début de la deuxième vague, vers le *teatro ragazzi*, en utilisant, cette fois-ci, leur nouveau langage théâtral fondé sur la narration dramatisée.

Comme nous allons le voir plus loin dans notre analyse historique, aujourd'hui les conteurs ont l'habitude à jongler entre différents publics : tous mes interlocuteurs, soit amateurs que professionnels, présentent dans leur répertoire des spectacles pour adultes et des pièces pour jeunes publics. Les raisons de cette coprésence sont plusieurs : certains conteurs soulignent que le fait de travailler soit avec des adultes soit avec des enfants rend le travail du conteur plus intéressant, car les stratégies de performance, les formes des conteries et les contenus varient en fonction de l'âge des spectateurs. Cependant, il y a également des raisons économiques : travailler pour des jeunes publics permet aux conteurs d'accéder à un univers de festivals et occasions de conterie très nourri. Carlo Ottolini, avant de commencer un entretien avec moi dans le cadre de ce travail de recherche, m'avait fait part de son bonheur, car il venait de monter une collaboration avec une école de sa région, ce qui lui aurait assuré un revenu assez régulier pour les mois à venir.

La relation entre le *teatro ragazzi* et le théâtre de narration n'est pas uniquement marquée par un développement en harmonie. Selon certains de mes interviewés l'application de l'objet conte à ces publics de jeunes et d'enfants serait potentiellement contradictoire. Deux avis semblent se dessiner autour de la question. Certains de mes interlocuteurs soulignent que – « traditionnellement » - les contes n'étaient pas matière destinée aux enfants ou aux jeunes, mais plutôt aux adultes. Avec les contes, on touchait des thématiques profondes du groupe social dans lesquels le conte était performé, et ces contenus étaient inaccessibles aux enfants. D'autres interlocuteurs, par contre, soulignent comment le conte peut être utilisé pour toucher et thématiser avec les enfants et les jeunes des thématiques parfois encore

considérées comme interdites. C'est le cas, par exemple, de la mort. Monica Morini, nous parlant de la question lors d'une formation, observait comment il faudrait introduire ce type de thématiques dans les contes destinés aux jeunes public, car les enfants et les jeunes auraient besoin (chacun à son âge) de s'approcher de ces thèmes. Le conte pourrait donc être un instrument valide pour introduire l'enfant à cette thématique, surtout car, selon Monica et d'autres conteurs du même avis, les enfants sont déjà bombardés par ce type de thématiques dans leur vie par effet d'autres médias (télévision ou internet en premier lieu). D'autres conteurs, même en reconnaissant que le conte était destiné à d'autres types de publics, semblent avoir résolu la question en ne voyant pas le fait de travailler avec le conte dans le cadre d'un théâtre jeune public comme une contradiction : à leur avis, ce qui arrive aujourd'hui au conte relève de la naturelle évolution dans l'usage de cet instrument qui, comme tous les langages, évolue à travers le temps, prend des nouvelles formes et s'ouvres à des nouveaux interlocuteurs.

La littérature pour enfance en Italie

Pour conclure cette analyse du *teatro ragazzi* italien, il faut évoquer brièvement la production littéraire pour jeunes et enfants. Il faut en effet se questionner autour des éléments qui ont permis à ce genre de théâtre d'accomplir ce passage de la dimension scolaire et éducative qui le caractérisait – selon les historiens du théâtre italiens que j'ai pu déjà évoquer – au statut de pratique artistique.

Les mêmes années qui ont vu la naissance et le développement de cette forme de théâtre, ont également été caractérisées par le développement en Italie d'un véritable genre littéraire qui reste encore aujourd'hui très diffus et connu : la littérature pour enfance. L'une des figures les plus intéressantes de ce nouveau genre semble être celle du journaliste et écrivain Gianni Rodari (nom d'artiste de Giovanni Franco Rodari). Né en 1920, Rodari obtiendra son diplôme d'enseignement pour l'école primaire en 1937 et il exercera cette profession jusqu'en 1945, pour s'adonner ensuite à une carrière dans le journalisme et dans l'écriture adressée aux enfants et aux jeunes, notamment grâce à des collaborations avec plusieurs journaux ou revues pour enfants. Sa carrière d'écrivain sera marquée par la publication de nombreux ouvrages récoltant ces contes et ses histoires. Rodari publiera également une sorte de manuel sur l'écriture d'histoires et de contes pour enfants, intitulé *La Grammatica della Fantasia – Introduzione all'arte di inventare storie*. Ce livre, publié en 1973, donc exactement pendant la période qui intéresse notre analyse, servira de source d'inspiration pour le travail de nombreux autres écrivains contemporains à Rodari (qui mourra en 1980) mais également successifs.

Aujourd'hui encore, en Italie sont actifs nombreux écrivains s'adressant presque uniquement à des jeunes publics : parmi les autres, nous pouvons citer Pinin Carpi (décédé en 2004), Roberto Piumini (qui a été récemment classé comme l'écrivain italien ayant publié le plus d'ouvrages grâce à ces très nombreuses récoltes de contes pour enfants), Bruno Tognolini et plus récemment Stefano Bordiglioni ou encore Silvia Roncaglia.

Ce panorama littéraire a contribué à la diffusion du *teatro ragazzi* en dehors des écoles et des associations travaillant avec les jeunes et les enfants. Plus globalement, nous pourrions dire qu'à partir des années '60, naît et se développe en Italie une nouvelle attention aux enfants et aux jeunes du point de vue de la production culturelle ; ce phénomène pourrait très bien faire partie de la nouvelle orientation prise par la production culturelle italienne d'après les années '60, théorisée par nombreux historiens travaillant sur l'histoire de l'Italie contemporaine, comme par exemple Attal (2004).

La redécouverte post '68 des pratiques culturelles du passé et le rôle du renouveau du conte

Les innovations artistiques théâtrales détaillées jusqu'à maintenant ont certainement favorisé la naissance du théâtre de narration italien, surtout en ce qui concerne les éléments techniques liés au jeu des comédiens, aux contenus des pièces et à la relation entretenue entre le conteur et ses spectateurs. Cependant, ces sources n'expliquent pas le phénomène dans sa globalité. Si l'émergence de ce genre de théâtre montre une synthèse riche et complexe des différentes innovations théâtrales d'après '68, reste à expliquer la raison pour laquelle les comédiens ont choisi de s'intéresser à la pratique de la narration. Le recours à l'instrument du conte n'est pas surprenant, car il fait partie d'une tendance assez diffuse dans l'ensemble de l'Europe, votée à la redécouverte et au relance des pratiques culturelles dites traditionnelles ou du passé. Bénédicte Bonnemason (in : Bromberger et al 2004), observe comment dès le début des années '70, le phénomène des *revivals*, c'est-à-dire de la naissance des processus de récupération des productions culturelles du passé, s'instaure en France. Ce mouvement, semble s'être transféré à l'Italie une dizaine d'année plus tard. Lors d'une enquête conduite en 2009, auprès de musiciens et constructeurs de cornemuses en Italie et dans le Canton du Tessin, j'ai remarqué que la plupart de ces luthiers avaient commencé à travailler à la relance de leurs instruments et leurs pratiques instrumentales dans la deuxième moitié des années '80. Cette tendance à la redécouverte et aux relances des pratiques culturelles du passé ne se limite pas à la dimension musicale. Bromberger et al (2004) montrent en effet la grande variété des pratiques investies par ce processus de relance : fêtes populaires, carnaval, transhumances, danses. Le conte est également inclus dans ces processus et, dans toute l'Europe, des phénomènes de redécouverte de la pratique de la conterie se mettent en place.

À vrai dire, les chercheurs s'occupent du conte depuis bien plus longtemps ; jusqu'aux années '70, cependant, le seul type de recherche menée autour de cet objet d'étude semble être la récolte et la fixation via l'écriture des témoignages oraux des conteurs encore vivants, dont nous avons déjà parlé en décrivant les approches structurelles. La recherche, donc, semble plutôt intéressée à sauver les répertoires de leur disparition en les figeant dans le temps et non pas en cherchant à relancer la pratique de l'art du conte. Cette nécessité viendra plus tard. En Italie ce mouvement est bien présent et se matérialise surtout dans le travail de l'écrivain italien Italo Calvino qui publie en 1956 (donc même avant la diffusion et la généralisation de ces processus de récupération) sa récolte *Fiabe Italiane*. L'ouvrage, pour la première fois en Italie, ne se limite pas uniquement à transcrire le texte des 200 contes qui la composent, mais contient des informations à propos de la région de provenance de l'histoire, ce qui permet de mettre en évidence les similarités et les différences d'une région à l'autre. Cependant, comme nous l'avons déjà observé, ce livre sera très critiqué à cause de la tendance de Calvino à la réécriture littéraire des contes récoltés oralement. En tout cas, cette publication représente la première tentative d'enregistrer et diffuser une partie de l'immense patrimoine de tradition orale existant en Italie.

Calame-Griaule (1999) avait souligné qu'un changement s'opère – dans le cas concret de la France – autour de la moitié des années '70. Le conte commence à entrer dans le quotidien d'un bon nombre de comédiens et, par conséquent, dans un univers constitué par des festivals, des conférences, des séminaires et des moments de formation. La volonté de ne plus uniquement sauver le contenu d'une pratique de l'oubli mais de bien vouloir relancer la pratique elle-même auprès des individus marque un changement capital.

La question que nous pouvons nous poser maintenant et s'il y a une effective filiation entre ce qui s'est passé en France et le cas des conteurs italophones. Mes données semblent confirmer une relation se dessinant entre les conteurs du Renouveau du conte français et certains des premiers conteurs italophones. Massimo Bonini racontant ses premiers contacts avec la conterie, m'a révélé qu'à l'époque (fin des années '80) en Italie et au Tessin, les conteurs italophones étaient très rares. Grâce au fait que certains de ses amis étudiaient en Romandie, Massimo a pu entrer en contact avec la scène francophone du Renouveau de conte, qui était plus diffuse si comparée à celle italienne⁶⁷. « *Nous étions la grande nouveauté dans ce domaine* », m'a dit Massimo lors de ce même entretien et ses mots montrent à quel point la

⁶⁷ Massimo me cite, entre autres, un Festival de Théâtre et des Contes qui avait régulièrement lieu à Moudon, dans le canton suisse du Vaud et qui programmait régulièrement des conteurs francophones issus du Renouveau du conte.

démarche que lui et ses autres collègues - qui auraient ensuite donné naissance à la dérivation tessinoise des premiers conteurs su scène italophones - était peu diffuse et certainement innovante.

Les cours de formation avec les conteurs italophones, notamment avec Roberto Anglisani, pour Massimo et les autres membres du collectif Confabula ne sont arrivés qu'après quelques années. Massimo et Antonello situent ce moment autour des années 1992 et 1993. Ceci est assez cohérent avec les autres témoignages récoltés auprès des conteurs italiens : Marco Baliani, comme on vient de voir, n'arrivera à mettre en scène son premier spectacle de théâtre de narration qu'en 1989 et Roberto Anglisani a été initié à la pratique par Baliani lui-même en tout début des années 1990. Valeria Nidola e Giancarlo Sonzogni ont également confirmé d'avoir suivi des cours avec Anglisani dans la même période que celle évoquée par Massimo Bonini. L'apport de ce vaste mouvement de redécouverte et de relance des pratiques culturelles liées au passé ne peut pas être négligé, car ce mouvement a permis à de nombreux comédiens italophones de redécouvrir l'instrument du conte et de le transférer dans leur production théâtrale. L'avis de Massimo Bonini me semble être révélateur : *"Maintenant il y a un beau mouvement; en Italie et au Tessin il y a du monde qui s'engage, mais nous n'avons pas la culture. [Notre pratique de conterie] c'est plus théâtrale, mais c'est logique car nous avons un trou de 50 ans, sans une transmission de père en fils. Après l'après-guerre nous n'avons eu plus rien..."*. Il semblerait donc que sans la rencontre des premiers conteurs italophones (tessinois mais aussi italiens) avec ce mouvement de revival et le renouveau du conte, ce trou aurait pu perdurer dans le temps. Cette rencontre a, en revanche, rendu la barrière franchissable.

La situation socioéconomique de l'Italie entre les années '70 et '80

Les analyses conduites jusqu'ici, sont explicatives d'un côté du choix de l'instrument du conte comme élément central de la pratique des conteurs et de l'autre de la forme et des principes esthétiques qui ont été mis en avant dès le début de ce genre de théâtre.

Un élément reste - cependant - encore à questionner, à savoir le passage entre le conte qu'on pourrait qualifier de traditionnel⁶⁸ et des contes traitant de contenus plus contemporains.

En effet, si - comme nous l'avons déjà vu - les premiers conteurs italophones arrivent au conte grâce à des expériences théâtrales principalement destinées aux enfants (cf. par exemple, les expériences faites par Marco Baliani avec la compagnie *Ruotalibera* et le *teatro*

⁶⁸ Je me permets utiliser ce terme pour désigner le conte transmis de génération en génération, dans la plupart des cas par oralité, et qui a fait l'objet d'une série d'enquêtes - surtout de la part des linguistes et des dialectologues - visant à reconstruire, dans la plupart des cas, les différents répertoires présents dans une région déterminée.

ragazzi en général). Cependant, au moment de présenter leurs premiers spectacles sur des scènes théâtrales publiques, sans passer donc par l'intermédiaire des écoles ou des associations travaillant auprès des enfants et des jeunes, les contenus se modifient et tournent plutôt vers des problématiques de type économique et social.

Kohlhaas de Baliani, bien qu'inspiré à l'ouvrage de Von Kleist, traite de la thématique du pouvoir et de ses abus envers des classes sociales défavorisées. Les premières pièces de Laura Curino, également, traitaient de figures de grands entrepreneurs industriels italiens (*Il signore del cane nero* ou *Olivetti*) ou encore de la migration (*Passione*).

Marco Paolini, quant à lui, débute dans la narration en publique avec *Il racconto del Vajont*, consacré à l'analyse d'une tragédie causée par un progrès industriel pas totalement maîtrisé.

Pourquoi ce changement ? La réponse est à rechercher dans le contexte de production des pièces elles-mêmes, comme nous le conseille Gurvitch (1956). Gurvitch théorise une relation assez étroite entre le contexte social, économique et politique et les contenus des pièces qui sont produits dans ces contextes. Cette relation est également validée par Bourqui (2011), qui explique comment l'amélioration des conditions économiques en Italie autour des années 1200 aurait permis l'émergence de cette nouvelle forme de production théâtrale appelée *Commedia dell'Arte*. Il est donc fondamental de se pencher sur l'histoire italienne entre les années '70 et '80, car c'est précisément à cette époque-là que les conteurs dont on vient de parler ont commencé leur recherche artistique qui aurait donné lieu ensuite au théâtre de narration.

À vrai dire cette analyse devrait être étalée également à ce qu'on a l'habitude d'appeler le *ventennio* fasciste (Milza 2005 et Brice 1995). Cette période allant *grosso modo* des années '20 aux années '40 du XX siècle plongera le Pays dans une récession économique et sociale dont il sera très difficile de sortir. L'héritage de ces 20 ans, marqués notamment par le prix très élevé payé par les italiens lors de la seconde guerre mondiale (Milza 2005) influencera, en effet, les décennies à venir. La situation économique italienne à la fin de la guerre est difficile et elle restera telle jusqu'à la moitié des années '50. La situation va s'améliorer à partir de la deuxième moitié des années '50 (Guichonnet 1994) mais « [...] le déséquilibre persiste et s'aggrave entre le Mezzogiorno, où l'agriculture recule et où les mentalités, prisonnières de la tradition et de groupes de pressions, comme la Mafia et la Camorra, n'évoluent que lentement, et la Haute Italie, qui détient les décisions et les capitaux. » (Guichonnet 1994 : 124-125).

Ce passage nous montre à quel point la situation italienne après le *ventennio* fasciste n'est pas tendue uniquement pour des causes d'ordre économique mais également d'ordre social. Il faut également ajouter le phénomène du totalitarisme culturel mis en place par Mussolini

pendant sa permanence au pouvoir qui visait à effacer toute forme culturelle d'avant-fascisme ne partageant pas les fondements du régime fasciste (Milza 2005). La *cultura fascista* fait donc le vide autour d'elle (Brice 1995) et ceci peut à mon avis expliquer l'effervescence culturelle d'après-guerre dans les grandes villes italiennes (par exemple Milan, avec notamment la création par Giorgio Strehler et Paolo Grassi du *Piccolo Teatro*).

Une fois la guerre terminée, l'Italie entre dans un processus de reconstruction (Brice 1995) et de lente croissance économique et démographie, qui amènera le Pays vers des évolutions de sa structure sociale. Milza (2005) appelle cette période allant de 1945 à 1970, les « Trente Glorieuses ». Cette période sera marquée surtout par le processus de reconstruction soit matériel, soit culturel, soit politique du Pays (avec notamment la création de la 1^{ère} République). L'amélioration des conditions économiques est évidente. Milza nous dit encore : « *De 1950 à 1963, l'économie italienne a connu une phase d'expansion sans équivalent dans l'Europe de l'après-guerre. [...] C'est par comparaison non seulement avec la situation de l'immédiat après-guerre, mais également avec des périodes plus anciennes, y compris la phase de « décollage » du début du siècle que s'est imposée l'image du « miracle italien »* (Milza 2005 : 927).

Si la dimension économique semble profiter pleinement de ce moment de changement du à la fin du régime fasciste, la question politique reste désormais encore ouverte. En 1953, 5 ans seulement après sa prise du pouvoir, la Démocratie Chrétienne (DC) est contrainte d'abandonner le pouvoir. Les 9 ans qui suivront seront caractérisés par une grande instabilité politique qui terminera avec la montée du centre gauche au pouvoir, et cela en 1963 (Milza 2005). En même temps, à cause de cette période d'instabilité politique, la croissance économique ralentit sensiblement. Le gouvernement de centre gauche se trouve alors face à des problèmes dérivant d'un côté de cette dégradation conjoncturelle, mais de l'autre également des changements sociaux dérivant de la modernisation du Pays qui a été si très rapide mais qui a en même temps bouleversé la structure sociale italienne (Brice 1995), avec des changements très marqués entre les pourcentages des individus travaillant dans les différents secteurs de l'économie. Un passage très important de travailleurs entre le secteur primaire et le secondaire est remarqué pendant ces années (Guichonnet 1994).

Ces événements, surtout en ce qui concerne l'essor d'une nouvelle classe dirigeante, celle des entrepreneurs industriels, seront l'une des thématiques importantes traitées dès le début par les conteurs italiens (cf. les premières productions de Laura Curino).

A partir de 1968, la contestation généralisée qui se met en place un peu partout en Europe, touche également l'Italie où elle s'amplifie à cause de la situation politique et

socioéconomique déjà difficile. En effet, « de 1962 à 1968, les gouvernements de centre gauche avaient échoué dans leur réponse aux exigences nombreuses d'une Italie en pleine mutation. Lançant des réformes sans vraiment les terminer, ils avaient fait naître l'espoir du changement tout en l'étouffant. À partir de 1968, un immense mouvement de contestation sociale explosa et l'organisation de la société fut remise en cause dans son ensemble. » (Brice 1995 : 450).

C'est donc à ce moment que la contestation sociale italienne touche son apogée et des thématiques telles que la difficulté de certaines catégories socioprofessionnelles ou encore l'accès à l'enseignement ou les conditions de travail pour nombreuses professions, deviennent publiques. L'Italie plonge donc dans la période connue également comme les années de plomb (Brice 1995) qui dureront jusqu'aux années 1980. Ces années seront caractérisées par une forte récession économique qui peut être comparée uniquement à celle de 1929 (Brice 1995). C'est à cette période qui a lieu un événement historique qui marquera fortement l'économie et la société italiennes, le premier choc pétrolier. A cause d'une augmentation allant jusqu'à 70% du prix du pétrole décidée par les pays de l'OPEP⁶⁹, l'Italie verra son inflation croître d'une façon exponentielle avec notamment une hausse très marquée du taux de chômage (Milza 2005). Les historiens s'intéressant à la réalité italienne soulignent comment ce choc, bien que généralisé en Europe ait touché très fortement le *Bel Paese* à cause de sa situation très particulière. Le problème est à rechercher dans le fait que l'Italie venait d'entrer dans le club des grandes nations industrialisées, n'ayant- cependant - pas encore eu le temps de consolider ce changement et d'adapter sa structure sociale (Milza 2005).

Un autre moment très important fut également la fin du pacte appelé compromis historique. Théorisé et mis en place par Enrico Berlinguer, ce compromis était en fait une alliance entre le Parti Socialiste Italien (PSI) et la DC. Comment l'observent les historiens, au-delà de la fin de cette alliance, qui ne semble jamais avoir fonctionné à cause du manque d'un véritable terrain d'entente, c'est la nature-même de ce compromis à avoir généré des problèmes. Le compromis historique a été toujours vu par des groupes radicaux d'extrême gauche ou de la gauche révolutionnaire comme une position sur la défensive de la gauche modérée italienne (Brice 1995). La condition socioéconomique difficile de ces années a contribué à exacerber ultérieurement ce clivage entre les deux courants gauchistes italiens, donnant lieu à une saison de violence et de terrorisme d'extrême gauche, notamment grâce à l'action du groupe armée des *Brigate Rosse* ou du *Gruppo di Azione Partigiana*. Nombreux sont les épisodes qui restent aujourd'hui dans la mémoire historique des italiens, comme par exemple l'enlèvement

⁶⁹ Acronyme désignant l'Organisation des Pays Exportateurs de Pétrole.

et l'homicide du politicien Aldo Moro, qui constitue peut-être l'événement le plus connu et qui sera raconté quelques années après par Marco Baliani dans sa pièce *Corpo di Stato*.

La période allant de la fin des années 60 à la fin des années '70 est donc une période bouleversée soit économiquement soit culturellement (avec notamment la prise d'importance de la question féministe au fil des années (Brice 2005), autre thématique qu'on retrouvera par la suite dans certaines pièces du théâtre de narration italien) que socialement. Les blessures pour le Pays et ses habitants resteront évidentes pendant plusieurs années.

Les années '80 sont, quant à elles, une décennie de calme relative et de croissance économique (certains historiens parlent même d'un deuxième miracle italien), mais la mémoire collective reste marquée par les événements des années précédents. C'est donc dans cet univers difficile, instable et parfois contradictoire que les premiers conteurs italophones entament leurs recherches artistiques. Dans un tel univers, il n'est pas difficile de comprendre la raison pour laquelle si l'instrument utilisé pour leurs pièces – le conte – relève d'un choix lié au passé culturel, les contenus sont par contre très contemporains.

L'influence de la crise économique italienne sur les modalités de production des pièces

Nous avons vu, grâce à cette rapide analyse de la situation socioéconomique italienne des années '70 et '80 que l'histoire italienne contemporaine a joué un rôle qu'on pourrait appeler qualifier d'«influence directe» en donnant visibilité à des acteurs sociaux et à des situations qui ont ensuite convergé dans les contenus des premiers spectacles de théâtre de narration. Cependant, cette crise sociale et économique a influencé, d'après les informations récoltées sur le terrain, la naissance du théâtre de narration d'une autre façon. Selon certains avis, les comédiens se seraient tournés vers cette forme théâtrale car elle serait peu coûteuse et simple à être mise en place, en raison du fait que les seuls éléments nécessaires pour ce type de pièce seraient un comédien, éventuellement une chaise et, si nécessaire, un système de diffusion du son et de lumière, présents dans n'importe quel théâtre ou salle de spectacles. Les mots de Egidia Bruno, sont assez révélateurs, à ce propos :«*Beaucoup d'acteurs qui n'aiment pas le théâtre de narration disent, et peut-être ils ne se trompent pas totalement, qu'il s'est si développé, le théâtre de narration, car plus économique à faire [...] avec un seul acteur [...]. Kohlhaas a besoin d'une chaise et deux phares, point. Donc, elle n'est pas totalement fautive, cette affirmation, dans le sens que, en tout cas, nous le savons très bien que le théâtre est un art qui, dans ces décennies, n'est pas très fréquentée par le public [...]. Donc, le théâtre de narration est devenu à peu près une nécessité concrète et pratique et économique pour monter des productions peu coûteuses et pour les faire tourner sans trop dépenser [...].*

Encore une fois, comme nous l'avons déjà vu en signalant les théories de Bourqui (2011) sur la *Commedia dell'Arte*, le théâtre adapte ses modalités productives à des contraintes de type économique. Cette fois-ci, par contre, l'influence de la condition économique sur les modalités de production théâtrale, est négative : la crise économique qui a frappé l'Italie dans ces deux décennies aurait obligé les comédiens et – plus en général – tous les professionnels du théâtre à redimensionner les dépenses économiques liées à la production théâtrale.

Nous pouvons donc parler de deux types d'influences, en dessinant la relation entre la situation socioéconomique italienne et la naissance du théâtre de narration. Nous avons, premièrement, une influence qui s'exerce directement sur le contenu des pièces qui sont inspirés des années difficiles dans lesquelles les conteurs ont effectué leurs recherches et leur processus de création et, deuxièmement, une influence indirecte qui s'exerce sur les modalités de production, qui se trouvent influencées par la précarité de la situation économique dans laquelle l'Italie s'est trouvée.

La deuxième vague de conteurs - formation, diffusion, différenciation

Grâce à cette analyse sociohistorique des sources à l'origine du phénomène théâtral du conte dramatisé en Italie, nous avons maintenant compris les raisons qui auraient porté à l'émergence de cette nouvelle forme théâtrale. Il est temps maintenant de reprendre notre histoire pour nous consacrer à une analyse de l'évolution du travail des conteurs italiens. Les sources consultées et les témoignages récoltés parlent de l'émergence, après les premiers travaux de la triade Baliani-Paolini-Curino, d'une deuxième vague de conteurs. Progressivement – dans une période de temps qui varie selon les sources mais qu'on pourrait indiquer approximativement entre 1990 et 1995 – des nouveaux comédiens commencent à produire et performer sur scène des pièces axées sur la technique de la narration dramatisée. La notion de vague est à clarifier et relève soit d'une perspective éémique soit d'une perspective étique. Aujourd'hui, les sources bibliographiques parlent ouvertement de l'émergence de la deuxième vague. La définition d'une troisième vague commence également à prendre pied mais il s'agit d'une idée qui reste encore en voie de définition précise. Ce passage d'une première à une deuxième vague sera marqué par des changements du point de vue surtout du contenu des pièces.

En plus des sources notons que les conteurs utilisent aussi, à leur intérieur, cette notion de vague⁷⁰. L'usage qu'ils en font est – cependant – sensiblement différent. Les conteurs que j'ai interviewés sont moins liés à la différenciation des vagues en termes de contenus ou de forme

⁷⁰ *Onda* en italien.

des pièces. Pour eux, ce qui caractérise la naissance d'une nouvelle vague de conteurs, est le fait de voir monter sur scène ces propres élèves. Ainsi, si on adopte la définition émique de « deuxième vague » on pourrait dire que cette dernière a fait son apparition dès que les premiers élèves de Baliani, Curino et Paolini ont commencé à se produire sur scène.

Cette définition émique du concept de vague est à préférer à une analyse étique faite par des sources externes car elle permet de résoudre un problème de détermination de l'existence ou moins d'une troisième vague, aujourd'hui. En effet, comme on le verra, la deuxième vague de conteurs, commence à multiplier les nombre de conteurs italiens sur scène, à élargir géographiquement le phénomène du conte dramatisé et, surtout, à produire une différenciation progressive des formes de performance et des contenus des pièces. Cependant, en ce qui concerne ce dernier aspect, des tendances plus ou moins globales peuvent être observées. Autrement dit, les conteurs de la deuxième vague commencent à différencier les contenus de leurs productions, mais il y a une forte prédominance de deux thématiques : la critique politico-sociale et la récupération de la mémoire. La définition étique centrée sur cette uniformité de contenus peut donc expliquer ce moment en concluant qu'il y aurait effectivement eu une apparition d'une nouvelle génération de conteurs. Par contre, cette définition demeure incapable d'expliquer l'apparition de ce que les conteurs appellent une nouvelle vague (qui serait, en ordre d'apparition, la troisième) de conteurs. À leurs avis se changement est en train de se produire aujourd'hui et serait caractérisé par une complexification encore plus grande et plus variée des formes et des contenus des pièces proposées. Des tendances lourdes, dans ce cas, sont pratiquement inobservables, car la variété formelle est trop grande. Ne pouvant plus utiliser l'élément du changement formel et de contenu des pièces pour les insérer dans l'une ou l'autre vague, il faut trouver une autre logique de classement. Il est donc nécessaire d'utiliser la définition émique, car plus explicative de ce que mes informateurs remarquent, aujourd'hui, dans leur réalité sociale.

Cette évolution, comme tout changement, s'est produit progressivement dans le temps : si la naissance de ce genre théâtral est assez précisément établie, grâce à l'équation « *Kohlhaas* = première pièce de théâtre de narration italien », il n'y a pas d'avis unanimes à propos du moment de passage entre la première vague de conteurs et la deuxième. La compréhension de cette transition est encore plus compliquée à cause du fait que les performers de la première

heure ont continué leur activité de conteurs parallèlement à celle des comédiens conteurs de la deuxième vague. Notons que même aujourd'hui ces



Photo 12 Roberto Anglisani, un des premiers conteurs de la deuxième vague.

deux générations de conteurs poursuivent leurs performances, même si une troisième vague de conteurs est en train d'émerger. Il n'y a pas d'uniformité d'avis en ce qui concerne les noms des conteurs de la deuxième vague. Les noms cités dépendent de la source consultée, bien qu'il ait des correspondances : on nomme, par exemple, souvent Mario Perrotta, Ascanio Celestini, Roberto Anglisani ou encore Davide Enia. Cependant, en regardant les dates des premiers spectacles ou la filiation artistique, c'est-à-dire le fait d'avoir eu comme maître l'un des trois conteurs de la triade des pionniers de la narration dramatisée, on pourrait également y inclure Monica Morini et son mari Bernardino Bonzani, ou encore Egidia Bruno et Carlo Ottolini, qui ne sont pas cités par les sources bibliographiques. La liste est donc plus longue que ce que l'on pense.

Avec la naissance de la deuxième vague, le phénomène du conte dramatisé semble progressivement s'élargir en touchant plusieurs parties de l'Italie. Baliani, avait basé sa première compagnie, la *Compagnia Ruotalibera*, également productrice de *Kohlhaas*, à Rome. Laura Curino e Marco Paolini travaillaient avec le *Teatro Settimo* à Settimo Torinese grâce à la complicité de Gabriele Vacis. Grâce à la deuxième vague de conteurs le phénomène devient national. Roberto Anglisani travaille et vit à Milan, Mario Perrotta est originaire de Lecce, Davide Enia vit à Palerme, Monica Morini et Bernardino Bonzani installent leur théâtre dans la ville de Reggio Emilia. Le théâtre de narration, commence donc à connaître une nouvelle dimension, en ce qui concerne aussi le succès de public, qui atteindra son apogée vers la fin des années '90. Citons deux exemples parmi les autres : le 09 octobre 1997, à l'occasion du 34^{ème} anniversaire du désastre du Vajont, le *Racconto del Vajont* sera transmis sur RAI2, la deuxième chaîne de la télévision publique italienne et gagnera le prix *Oscar della televisione per il miglior programma dell'anno 1997*. L'œuvre de Baliani *Corpo di stato* sera également transmise, en 1998, sur la télévision publique italienne avec un bon accueil du public.

Les témoignages récoltés indiquent qu'à un certain moment, on indique souvent la moitié des années '90, un nombre croissant d'acteur issus de différentes formations théâtrales, commencent à s'intéresser à la pratique de la conterie dramatisée. Cet élément doit être considéré : les premiers conteurs à profiter d'un parcours de formation à l'art du conte dramatisé en Italie, offert par l'un des trois premiers conteurs de la triade, restent des professionnels du théâtre, issus d'un parcours de formation de comédien qu'on pourrait appeler « académique ⁷¹ ». Pour un certain nombre d'années (qui varie d'une source à l'autre

⁷¹ Adjectif que j'ai choisi d'utiliser pour un buts purement opérationnel (c'est-à-dire pour caractériser un parcours de formation se déroulant – pour la plupart du temps – dans des écoles et des institutions de formation théâtrale reconnues comme telles aussi en dehors du

mais qu'on pourrait déterminer, *grosso modo*, entre les années 1992 et 1995) la formation à la narration dramatisée restera – dans la plupart des cas – un affaire réservée à des comédiens formés pour une carrière de professionnels. Cet intérêt grandissant, amène les premiers conteurs à s'ouvrir à la transmission de leur savoir et de leur savoir-faire et à créer les premiers stages et parcours de formation consacrés à l'art de la narration dramatisée. Jusqu'à ce moment, l'offre de formation pour s'approcher à la narration sur scène était pratiquement inexistante en Italie. En me parlant de ses premières expériences théâtrales avec le collectif *Confabula*, Massimo Bonin m'expliquait qu'au début les membres du collectif allaient chercher des offres de formations en Suisse Romande, car à l'époque, vers la première moitié des années '90, en Italie il n'y avait que très peu d'occasions. En effet, les conteurs que j'ai pu interviewer m'ont tous affirmés s'être approchés du théâtre de narration, autour de cette période. La demande aurait donc poussé les premiers conteurs à offrir des moments de formation. Les raisons spécifiques peuvent être, à mon avis, de deux types.

Il y a premièrement une volonté de faire en sorte que le travail de relance du conte et de relance de la pratique de la conterie puisse continuer et s'élargir. N'oublions pas que le théâtre de narration s'insère dans un projet artistique et culturel beaucoup plus vaste, qui vise à récupérer des pratiques culturelles et artistiques du passé. Monica Morini, par rapport à cette idée, utilise lors de ses cours et stages une image assez révélatrice : en reprenant un conte, elle décrit le rêve d'une conteuse qui affirme se sentir tirée par les chevilles par sa grand-mère ; et quand elle regarde en bas, elle voit que sa grand-mère est à son tour en contact avec sa grand-mère qui est en contact, à son tour avec sa grand-mère. L'idée de poursuivre une chaîne de conteurs (que pour Monica Morini remonte, pour les sociétés méditerranéennes à deux figures spécifiques, à savoir Homère et Shéhérazade, la protagoniste des « Mille et Une Nuits ») est donc assez rependue chez les conteurs et aurait facilité l'ouverture des pionniers du théâtre de narration italien à la formation. Il y a, par contre, des raisons également économiques : le fait d'offrir des parcours de formation constitue, pour un artiste, une source de revenu alternative à la vente de ses spectacles et évite au conteur de devoir mettre rapidement en circulation des nouvelles productions pour permettre le retour sur des scènes où une pièce du même conteur aurait déjà été jouée.

Je vais questionner et analyser plus tard dans ce travail les éléments caractérisant ces parcours de formation, mais certains éléments doivent être déjà pris en compte à ce stade du

domaine théâtral) et qui dérive du fait que la plupart des écoles supérieures de théâtre – préparant les comédiens à une carrière professionnelle – portent le nom de *accademia* (académie).

texte, car leur présence jouera un rôle fondamental dans l'évolution historique du théâtre de narration. Les premiers parcours de formation mis en place par les conteurs de la première vague sont caractérisés par la spontanéité et l'idée de partager son propre savoir-faire. En effet, jusqu'à ce moment, il n'existe en Italie aucune formation spécifique au conte dramatisé. Les conteurs qui se sont approchés de cette nouvelle forme théâtrale se sont inspirés d'un mélange entre leur propre parcours de formation de comédien, les théories théâtrales post-'68 et les processus de redécouverte de pratiques culturelles liées au passé comme celle de la conterie. Dans leur offre de formation, ces conteurs essaient de reproduire cette alchimie qui est très personnelle. Les premières occasions de formation sont donc façonnées par chaque conteur à sa manière et synthétisent les éléments importants de leur propre parcours. Cette différenciation est présente encore aujourd'hui. J'ai participé à nombreux laboratoires et stages de formation avec plusieurs conteurs et j'ai pu remarquer comment à côté d'une série d'éléments fondamentaux pour le fonctionnement de ce genre de théâtre il y a des aspects qui sont, par contre, traités différemment d'un formateur à l'autre. Parfois certains éléments donnent lieu à des controverses et montrent de toute évidence la correspondance entre les accents qui sont mis lors d'un stage de formation et le style de conterie de l'enseignant. Un conteur que, stylistiquement, aime interagir avec son public aura par exemple la tendance à valoriser une construction du conte dramatisé plus libre et ouverte à cette possibilité, contrairement à un conteur qui, sur scène, interagit très peu avec son public. Ce dernier cherchera à faire éviter à ses élèves le recours à cet instrument. L'importance de la personnalisation du parcours de formation d'un conteur détermine aussi la grande attention portée, par les conteurs endossant le statut de formateurs à la valorisation du vécu professionnel et personnel de l'apprenti. En se souvenant de son premier laboratoire de théâtre de narration avec Roberto Anglisani, Massimo Bonini se rappelle que ce qui l'avait frappé du travail de son enseignant était le fait que *« Ils nous a d'abord regardés tous... comme nous racontions et il nous a améliorés sans nous imposer sa façon de faire. Il respectait notre individualité »*. Un témoignage, celui de Massimo, qui confirme la vision de Valeria Nidola.

Grâce à cette attitude, un mouvement en cascade se produit, amenant le théâtre de narration à se différencier à son intérieur, d'un point de vue formel, technique et esthétique. En effet, chaque comédien qui suivra un cours avec un des conteurs de la première vague, sera rapidement encouragé à mélanger les éléments appris lors de sa formation avec son vécu, ses autres parcours professionnels, artistiques et de vie, afin d'entrer en relation avec la narration dramatisée à sa manière. Le théâtre de narration italien, après un premier moment historique dans lequel les pièces présentaient des caractéristiques formelles comparables, a pris la voie

d'une différenciation de plus en plus grande à son intérieur, grâce notamment à l'activité des conteurs issus de la deuxième vague. La liberté dans la conception des moments de formation de la part des premiers conteurs-formateurs italiens a contribué à cette différenciation croissante. Comme on le verra plus tard, le processus de formation devient une première base sur laquelle construire un processus de création des pièces de théâtre de narration.

Avec l'arrivée sur scène des conteurs de la deuxième vague, des changements au niveau des contenus peuvent être également remarqués. Soriani (2009) en citant Molinari, souligne comment une partie des nouveaux conteurs, comme par exemple Davide Enia ou Ascanio Celestini, s'intéressent à des éléments liés au phénomène de la narration et du conte qui pourraient être qualifiés comme archaïques. Nombreux conteurs de la deuxième vague s'intéressent à des thématiques comme la récupération de la mémoire et du patrimoine historique, plutôt qu'à la critique sociale de la contemporanéité. Le théâtre de narration italien de la deuxième vague, semble donc intensifier la relation avec le passé : lors de la première vague des conteurs, la récupération du conte était uniquement formelle. Les conteurs comme Baliani, Curino et Paolini, prenaient la modalité du conte et l'utilisaient comme une sorte de boîte dans laquelle verser (et mettre en forme) un contenu plus contemporain, lié à la situation sociale, économique et politique italienne. Au stade de la deuxième vague, les conteurs ne se contentent plus d'aller récupérer une modalité expressive, mais ils essaient de récupérer également les contenus du passé historique surtout italien avec des incursions dans d'autres régions du monde. Il ne faut pas, cependant, penser à ce changement de paradigme comme à un processus de détachement irréversible de l'intérêt pour la situation socioéconomique italienne contemporaine. En réalité, cette attention aux problématiques actuelles continue à vivre en arrière-fond. Selon les témoignages que j'ai pu recueillir, c'est souvent en partant des problèmes actuels que les conteurs choisissent les éléments du patrimoine historique sur lesquels travailler dans le but de montrer à quel point certains éléments de l'histoire italienne continuent à se manifester dans le présent. Un exemple intéressant nous vient des notes de présentation du spectacle *Vite all'incanto*⁷², spectacle que j'ai eu l'occasion de voir au *Festival Internazionale di Teatro di Narrazione* de Arzo en 2012. Dans cette pièce, les conteurs Walter Maconi et Roberto Capaldo jouent le rôle de deux commissaires d'une hypothétique vente aux enchères, se déroulant en 2042, année d'un désastre environnemental qui aurait détruit la quasi-totalité de l'humanité. Les objets en vente sont les vies d'une série de personnages ayant vécu dans les 100 dernières années, donc

⁷² Trad. « *Vies aux enchères* », traduction personnelle

partant de 1942, l'époque de la shoah. Le but de la pièce est celui de montrer comment, malgré les nombreuses tragédies humaines vécues pendant un siècle, au moment où se déroule la pièce, l'humanité a réussi à s'autodétruire par sa propre main. L'affiche de présentation du spectacle, en particulier, observe ce qui suit.

« Aujourd'hui, 1^{er} septembre 2042, nous lançons notre appel à l'humanité survivante. La mémoire est le seul bien qui nous reste et doit être redistribué. Il n'y a rien d'autre ! L'occasion est unique et il ne faut pas la perdre. La civilisation est finie. Nous avons été distraits pendant trop de temps. On a été trop optimistes. Cependant, on le savait, on le savait. Ils ont continué à le répéter chaque jour, et il devait y avoir une raison⁷³ ».

Ces notes nous montrent très bien deux éléments à retenir. Premièrement, la mémoire est vraiment vue, par ce type de spectacles, comme un bien à préserver et à redistribuer. Certains de mes interlocuteurs ont affirmé, lors de nos entretiens, que l'un des éléments qui les avaient poussés à s'adonner à la narration dramatisée était le fait de pouvoir transmettre à d'autres personnes les contenus de contes jugés importants pour eux. Deuxièmement, nous observons l'implémentation de ce pont figuré qu'on pourrait tracer entre le passé (dans ce cas concret la tragédie de la shoah de 1942) et le futur (le désastre survenu en 2042 et ayant détruit l'humanité entière). Le spectacle *Vite all'incanto* veut amener le public à prendre conscience d'une mémoire historique et, en même temps, à réactualiser cette mémoire. Ceci, dans le but d'amener les spectateurs à se rendre compte des dangers potentiels qui pourraient survenir au cas où une inversion de tendance ne se produirait pas. Nous nous trouvons face à une réactualisation du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud : les conteurs essaient de montrer toute la cruauté sortant de cette récupération de la mémoire en espérant produire un changement dans leurs consciences. Ce principe se combine avec les théories du *terzo teatro*, et les conteurs visent ainsi à une inversion de tendance engendrée par les spectateurs ayant assisté à la pièce. Le processus de récupération de la mémoire historique des conteurs de la deuxième vague ne doit pas être vu avec des finalités purement nostalgiques ou historiques. Il passe, au contraire, par une réactualisation du passé afin de poursuivre, d'une façon moins directe mais également efficace, l'entreprise de questionnement de la société italienne contemporaine. Ce questionnement avait déjà été mis en place par les premiers conteurs et les tentatives de produire du changement social, mais se retrouve dès le début également dans les pièces du théâtre de narration consacrées aux thématiques du théâtre de la mémoire.

⁷³ Texte original en italien, traduction personnelle.

À côté de ce nouvel intérêt pour les questions liées à la mémoire et au passé historique, un autre centre d'intérêt s'ouvre aux conteurs italiens : celui des contes destinés aux enfants et, plus en général, au jeune public.

Nous avons vu, avec les premiers conteurs, que les expériences faites dans le champ du théâtre jeune public ont été très importantes pour l'aboutissement de leur travail artistique. Cependant, au moment de commencer à produire les premiers spectacles de narration théâtralisée, les conteurs de la première vague ont choisi de travailler sur un autre type de destinataire, les adultes. La raison est à rechercher dans le fait que le théâtre de narration naît avec un but bien précis : celui de se questionner sur la société italienne contemporaine, et de questionner les individus adultes faisant partie de cette société et pouvant mettre en place un paradigme de changement social, économique et politique. Si l'apparition de pièces consacrées à la récupération d'une mémoire collective peut être vue comme la première manifestation d'une différenciation à l'intérieur du théâtre de narration, la naissance d'une filière pour jeunes et enfants constitue la deuxième césure fondamentale.

Si avec le théâtre consacré à la thématique de la mémoire le théâtre de narration modifie surtout le contenu de ses pièces, avec la création de pièces conçues pour un public d'enfants la narration dramatisée italienne commence à changer également la forme de ces pièces. Plus en général, une série de changements peuvent être observés dans une bonne partie des pièces pour enfants. J'aimerais souligner, encore une fois, qu'une analyse de ce type se base sur une série d'observations qui n'ont pas pour but de vouloir restituer une image précise et fiable à 100% de la complexité de la narration dramatisée italienne. Nous sommes en train, plutôt, de souligner des tendances lourdes applicables à une large partie des pièces qui ont fait l'objet de mon ethnographie. Les changements observés restituent une assez bonne image de la réalité vécue avec le passage de la première à la deuxième vague de conteurs. Premièrement, la structure des pièces se modifie. Avec *Kohlhaas*, *Il racconto del Vajont* ou encore *Olivetti*, pour citer trois des pièces des conteurs de la première vague, nous nous trouvons face à des spectacles composés par un seul conte, raconté par le comédien pendant une heure, voire une heure et demie. Les spectacles pour enfants s'articulent en revanche sur l'enchaînement de plusieurs contes, chacun avec une durée variable entre 15 et 20 minutes (parfois une demi-heure). Les raisons de ce changement sont à rechercher dans le fait que les enfants auraient plus de difficultés à garder l'attention pour une longue période de temps sur le même objet. Le fait de changer de conte environ tous les 20 minutes permettrait donc une fruition plus aisée du conte et une compréhension plus facile de la part des enfants. Deuxièmement, ces changements permettraient également aux enfants n'ayant plus envie d'écouter le conteur, de

quitter le lieu de la représentation, si ce dernier le permet. C'est pour cette raison que, lorsque des apprentis conteurs travaillent leurs premiers contes pour enfants, l'enseignant leur conseille de ne pas dépasser le temps de 15-20 minutes. Dans la plupart des cas, les contes ne sont pas choisis et enchaînés au hasard, mais la structure du spectacle suit un fil rouge bien précis. Ainsi, les conteurs veillent à garantir toujours une unité thématique de fond, qui puisse lier les différents contes. Cette unité peut être de plusieurs types : il y a des spectacles composés par des contes traitant du même thème (c'est le cas par exemple, de la pièce *I 12 lupi* de Carlo Ottolini, consacrée à la thématique de la peur) ou par des contes ayant le même type de protagonistes (comme par exemple la pièce *C'era una volta un principe, no ! C'era una volta una principessa* de Monica Morini, traitant uniquement de contes avec des princesses comme protagonistes principales). Il y a, également, des pièces composées par des contes provenant de la même région du monde, ce qui amène à une prolifération de pièces composées par des contes dits « traditionnels d'Afrique » ou encore « d'Amérique Latine » ou encore des *medleys* de *fiabe* dits « traditionnelles italiennes ». Il y a, ensuite, des spectacles proposant uniquement des contes d'un auteur bien précis ou des pièces formées par une alternance de contes se déroulant dans la même période historique. Il faut mentionner, finalement, que cette structure dépend en large partie de l'âge du public auquel les pièces sont destinées. En effet, à mesure que l'âge recommandé augmente, le nombre de contes dans une pièce se réduit. Par conséquent, la durée de chaque conte, ainsi que la complexité de sa structure augmentent pour tendre à la forme utilisée par les pièces destinées aux adultes, à savoir celle d'un seul conte.

Une deuxième grande différence entre les contes pour adultes et une grande partie des contes pour enfants et jeune public, dériverait d'une partielle (ou parfois totale) remise en question de deux éléments théoriques de base dont le théâtre de narration italien s'est approprié : la notion de théâtre pauvre de Grotowski et l'idée d'un théâtre comme moyen de changement social, vision propre aux penseurs du *terzo teatro*. Bien qu'à différents niveaux, la grande partie des pièces jouées pour un public d'enfants, semble vouloir récupérer le rôle des costumes, des objets, d'autres textes (p.ex. la musique ou le bruitage) et des décors et limiter en même temps le côté réflexif. En ce qui concerne le premier mouvement on constate que le conteur abandonne sa tenue noire et s'habille soit avec les mêmes habits qu'il porte tous les jours soit en choisissant d'autres vêtements (parfois en lien avec le contenu de ses contes, parfois en choisissant des véritables costumes de scène capables de captiver l'attention des jeunes spectateurs). La scène est souvent aménagée avec une série d'objets fonctionnels à la narration. La chaise du conteur, élément caractérisant les performances de Marco Baliani et

des premiers conteurs italiens (Soriani 2009) et bien d'autres narrateurs, est parfois décorée et modifiée suivant les envies du conteur ou les exigences de scène : elle peut par exemple prendre la forme d'un trône, si la pièce traite du Moyen-Âge. Une série de boîtes, valises, caisses remplissent la scène et sont parfois utilisées par le conteur pour sortir d'autres objets utilisés pour illustrer des moments du conte ou pour caractériser symboliquement des personnages (par exemple, un petit chapeau rouge peut être utilisé par le conteur pour caractériser le Petit Chaperon Rouge). Parfois, les conteurs utilisent de la musique pour marquer certains moments de leur performance (soit des moments précis du conte, soit les transitions d'un conte à l'autre). Cette musique est insérée sur scène de trois façons : en premier lieu, elle peut être enregistrée et reproduite grâce à un appareil de diffusion du son activé soit par le conteur lui-même, soit (et c'est le cas le plus souvent) par un régisseur audio/lumière externe à la scène. Deuxièmement, elle peut être jouée par un musicien (ou par plusieurs musiciens) présent sur scène et qui peut également interagir avec le conteur dans d'autres moments de la pièce. Finalement, elle peut être jouée par le conteur lui-même : dans ce cas, l'instrument de musique peut être laissé, dès le début, sur la scène. Il contribuera ainsi à alimenter la scénographie du spectacle.

Un deuxième code qui peut être utilisé est celui des images. Souvent, les contes pour les enfants les plus jeunes (4-6 ans) s'appuient sur une série d'images et de sources iconographiques qui ont pour but celui d'illustrer certains personnages, certains lieux, certains passages du conte. Ces images peuvent être intégrées à la scénographie (comme c'est le cas de certains conteurs qui utilisent encore aujourd'hui des *tabelloni*⁷⁴, une sorte de tableau en papier ou en tissus, sur lequel le conteur dessine les scènes qui composent le conte. Utilisé surtout par les conteurs-voyageurs italiens du début du siècle⁷⁵, cet instrument avait deux fonctions : pour le conteur il faisait office de canevas à partir duquel le texte du conte était improvisé ; pour les spectateurs, en revanche, il permettait de suivre le conte en s'appuyant sur les scènes peintes. Le code iconographique est aujourd'hui utilisé également grâce aux technologies informatisées. Mes terrains conduits autour de la Nuit Suisse des Contes dans le Canton du Tessin, ont montré que nombreuses conteurs amateurs, surtout ceux qui se confrontent avec la conterie pour enfants pour la première fois, utilisent

⁷⁴ Trad. « tableaux », traduction personnelle.

⁷⁵ Je me base, ici, sur les notes de travail de l'ethnomusicologue italien Roberto Leydi, qui a consacré une partie de ses recherches aux conteurs errants italiens du début de 1900, notes auxquelles j'ai eu accès pendant la création d'une exposition sur la collection d'instruments de musique du Fonds Roberto Leydi, par le Centre de Dialectologie et d'Ethnographie du Canton du Tessin.

volontiers des *beamers* connectés à un ordinateur pour projeter des photos ou des dessins (souvent tirés du livre qu'ils lisent ou qu'ils racontent) pour illustrer le conte. Deux raisons semblent justifier le recours à ce code, de la part des conteurs amateurs. Premièrement, il y a l'idée que le code iconographique aiderait les enfants à mieux suivre le conte. Deuxièmement, le recours aux images déstresse les conteurs, car le fil rouge du conte et sa structure, sont mis en évidence et ne peuvent plus être oubliés par des conteurs. Ces derniers, se trouvent souvent à raconter sans avoir travaillé longuement sur le conte (comme c'est, par contre, le cas des conteurs plus expérimentés et plus assidus dans la conterie dramatisée). Les images deviennent donc un support précieux, les aidant à mieux performer une fois sur scène.

Cette deuxième motivation est dictée par l'inexpérience des conteurs ; ce sentiment de stress est souvent présent dans les cours d'introduction au conte dramatisé que j'ai pu observer tout au long de mon enquête. La première motivation, en revanche, est fortement remise en question par un bon nombre de conteurs professionnels : pour eux, les enfants sont totalement capables de suivre le conte grâce uniquement à l'oralité du conteur, à condition que l'élocution soit organisée et structurée de façon efficace⁷⁶. L'utilisation d'autres canaux, musical ou graphique, devrait donc être limitée et, en aucun cas, devrait constituer le centre de la pièce, qui doit rester le conteur avec sa parole. Il faudrait mesurer, d'après les avis des conteurs, l'utilisation de ces langages pour faire en sorte que la pièce puisse continuer à exister et à être facilement compréhensible par le public, tout en enlevant ces langages supplémentaires.

Ce que nous venons d'observer pourrait nous amener à théoriser une remise en question des idées grotowskiennes du théâtre pauvre. Cependant, en analysant plus en profondeur l'œuvre de Grotowski, je pense que cette remise en question est plus mitigée que ce qu'on pourrait penser. Une relecture de la notion de « voie négative » théorisée par le metteur en scène polonais, est révélatrice. La voie négative consisterait à éliminer progressivement tous les éléments d'une pièce qui ne sont pas fondamentaux pour le déroulement du spectacle. Nous savons que Grotowski a une idée précise de ce qui serait un spectacle théâtral, à savoir un moment de relation qui s'instaure entre le spectateur et le public (Grotowski 1993). Lorsque j'ai interviewé des conteurs travaillant dans le domaine des contes pour enfants à propos des raisons de l'emploi d'objets, de costumes ou encore d'images et musique, la réponse que j'ai souvent obtenue est que tous ces artifices aideraient les enfants à mieux suivre le conte et à se faire captiver par les événements racontés. Il semblerait donc que, dans une bonne majorité

⁷⁶ Nous allons reprendre cette notion d'efficacité dans la partie du travail consacrée à l'analyse du processus créatif à la base des pièces de théâtre de narration.

des cas, les conteurs utilisent cette panoplie d'objets et de codes pour améliorer et renforcer la relation entre spectateur et conteur. Il s'agit, précisément, de la logique prédiquée par Grotowski : garder sur scène uniquement les objets et les artifices fonctionnels⁷⁷ à la création de cette relation sociale à la base de tout événement théâtral. Le deuxième mouvement qui caractérise cette apparente remise en question des caractéristiques fondamentales de la narration dramatisée dériverait du fait que le théâtre de narration pour enfants ne contiendrait pas ces éléments de critique sociale et historique typiques des spectacles pour adultes et qui seraient à la base de l'utilisation du théâtre de narration comme instrument de changement social. La situation est en réalité beaucoup plus complexe et une tendance ne peut pas être facilement identifiée. L'impression qui ressort de mon terrain est le fait qu'effectivement la posture critique typiquement présente dans les spectacles pour un public adulte, ne se retrouve pas dans les contes pour enfants. Cependant, cela ne veut pas dire que le conte pour jeune public soit uniquement une occasion de divertissement. Bien que nombreux conteurs, surtout amateurs, affirment aimer le fait de raconter aux enfants pour leur permettre de s'amuser et de passer un « [...] *petit moment de distraction* [...] » comme le dit Sandra, une conteuse amatrice tessinoise, des éléments réflexifs sont présents dans la majorité des pièces ethnographiées. Ces éléments de réflexion peuvent être de différents types et touchent la vie concrète et le savoir pratique des enfants. L'idée de base semble être celle de rester le plus que possible liés à la vie quotidienne des enfants pour ancrer les enseignements des contes dans un univers de sens connu par les petits spectateurs afin de rendre tout cela immédiatement compréhensible. Lors d'un laboratoire de narration pour conteurs avancés auquel j'ai eu la possibilité d'assister vers la fin de mon enquête, l'enseignant théorissait que « [...] *les contes pour enfants ne devrait pas avoir une morale... Celle-ci devrait être laissée aux adultes. Cependant, ceci ne veut pas dire que les contes sont vidés de tout enseignement : chaque conte contient une petite graine, qui devrait nous apprendre quelque chose.* ». L'enseignant poursuit son discours en expliquant que la littérature des contes pour enfants vise, actuellement, à proposer des réflexions fondées surtout sur des éléments concrets, facilement observables dans la vie de tous les jours de chaque enfant. Cette présence d'éléments réflexifs rapproche le théâtre de narration pour enfant du même genre décliné pour les adultes. Si on reprend les théories du *Terzo Teatro*, affirmant que l'art théâtral devrait jouer un rôle actif dans le changement social, on observe que – dans le théâtre de

⁷⁷ L'adjectif « fonctionnel » doit être compris, ici, comme catégorie émique, dépendant de la vision précise qu'un metteur en scène se fait de son propre travail sur une pièce. (Grotowski 2006).

narration pour enfants – la volonté d’opérer ce changement est également présente. Il ne s’agit pas, peut-être, d’un changement social mais, d’une sorte de « croissance personnelle », pour citer une expression souvent présente dans les discours de mes interviewés. Nombreux conteurs et conteuses, ont avoué travailler sur les contes pour enfants dans le but d’offrir aux à ces derniers des occasions de réflexion et de croissance. Certains conteurs se lancent même dans une réflexion sur la nécessité de rééduquer les enfants à certaines valeurs (parmi celles citées lors de mes entretiens ressortent, par exemple, l’amitié, l’altruisme, l’amour, le courage) pour, ensuite, leur permettre de prendre le futur dans leurs mains. Une certaine idée de changement social, est donc présente même dans le théâtre de narration pour enfants.

Les éléments détaillés nous permettent de mieux saisir les similarités de ces deux formes de théâtre de narration. Si au début de mes enquêtes j’avais eu l’impression que le théâtre de narration pour enfant se distinguait du théâtre de narration pour adultes, après cette analyse je me rends compte que la distance qui sépare ces deux déclinaisons de la conterie dramatisée est en réalité moins importante. Si des différences entre ces deux formes existent, celles-ci relèvent uniquement du point de vue formel et esthétique. Les principes fondamentaux du théâtre de narration présents dans les premiers travaux de la triade Baliani-Paolini-Curino, se retrouvent donc en quelque sorte dans les pièces théâtrales pour enfants. Nous pouvons donc conclure que ces deux entités peuvent être vues comme faisant partie d’un seul style théâtral. L’apparition des premiers spectacles de théâtre de narration pour enfants est un moment fondamental dans l’histoire du théâtre de narration Italien et cela pour deux raisons. Premièrement, grâce à ces premiers spectacles se (re)crée un lien qui sera à la base de l’initiation à la narration dramatisée de nombreux conteurs (surtout amateurs) : celui entre le conteur et les enfants. Ce lien influence aujourd’hui une bonne partie de l’activité d’un grand nombre de conteurs. Après les contenus de pièces, maintenant c’est le public du théâtre de narration, de commencer à se différencier. Deuxièmement, l’apparition de ce nouveau public pose indirectement les bases pour la différenciation ultérieure et progressive qui commencera à se construire dans l’ensemble des productions du théâtre de narration italien. Grâce à l’apparition du théâtre de narration pour jeune public, les conteurs commencent à expérimenter des nouvelles formes de narration. Ces nouvelles formes combinent entre eux plusieurs codes (images et musique) et réhabilitent l’utilisation sur scène d’objets, de costumes et de certains types de décor. Ces changements seront ensuite repris également par les conteurs consacrant leurs pièces au public adulte. Le régime d’expérimentation se généralisera grâce aux apports des conteurs ayant travaillé sur des contes pour enfants. Le théâtre conté pour enfants aurait en quelque sorte brisé la glace en ouvrant la voie à la

troisième vague de conteurs, caractérisée surtout par une grande liberté d'expérimentation créative et une hybridation croissante du théâtre de narration avec d'autres formes théâtrales et artistiques.

Vers une troisième vague - hybridation des formes, pluralisation des contextes et des pratiques

Reprenons la notion de vague telle qu'elle a été théorisée par mes interviewés. Ces derniers parlent de l'apparition d'une nouvelle vague de conteurs au moment où leurs élèves commencent à monter régulièrement sur scène avec leurs nouvelles productions. Cette vision nous porte à théoriser que, pendant la deuxième moitié des années 1990 et le début des années 2000, une nouvelle vague de conteurs commence à monter sur scène. L'apparition de cette nouvelle génération de conteur est plus difficile à étudier et à décrire par rapport à la deuxième vague. Déjà avec la deuxième vague de conteurs, les centres de diffusion du théâtre de narration italien s'étaient multipliés. Dans un processus d'élargissement progressif, on est en effet passé d'un premier moment dans lequel on avait fondamentalement trois possibles chemins de formation (les cours offerts par les membres de la triade fondamentale Baliani-Paolini-Curino) à un moment dans lequel plusieurs conteurs travaillent sur le conte dramatisé, créent des pièces et, surtout, se livrent à la formation des nouveaux conteurs. L'apparition des conteurs de la troisième vague ne se fait pas dans un seul moment et dans une localisation géographique unique. Comme on le verra par la suite, après ce troisième moment historique, l'histoire du théâtre de narration se complexifie à tel point qu'il est difficile d'observer des indices portant à théoriser une quatrième vague de conteurs. Cela à cause du fait qu'à partir de ce troisième moment historique, le théâtre de narration italien commence à recourir systématiquement des phénomènes d'hybridation de la narration dramatisée avec d'autres genres de théâtre et d'autres formes artistiques. Ce phénomène est complété par une plus large créativité permise en phase d'écriture et de mise en scène des pièces. Les changements et l'apparition de nouvelles formes de théâtre de narration deviennent, en quelque sorte, des éléments ordinaires de ce genre de théâtre. Si au début de mon analyse historique ces changements auraient joué le rôle de marqueurs de la transition entre deux moments historiques, ils font aujourd'hui partie de l'ordinaire de ce style.

Les sources bibliographiques traitant du théâtre de narration ne considèrent pas, contrairement à ce qui se passait pour la deuxième vague de conteurs, l'émergence d'une troisième vague. Cependant cette troisième vague existe dans les discours et les pratiques de mes interlocuteurs. Compte tenant du manque des sources bibliographiques, je vais me baser,

pour l'étude de cette troisième vague de conteurs, sur les données issues de mes enquêtes de terrain, surtout en ce qui concerne mes observations et mes entretiens. Plusieurs aspects justifient l'existence d'une troisième vague de conteurs. Ces éléments peuvent être classés, à mon avis, en deux catégories : les changements formels et morphologiques des pièces et les changements du contexte.

Les changements formels des conteurs de la 3^{ème} vague

Commençons par analyser les changements formels des pièces produites dans celle que je présume être la troisième vague de conteurs. Soriani (2009) avait mis en évidence un changement au niveau des thématiques abordées entre les conteurs de la première vague et les conteurs de la deuxième génération, en montrant que ces derniers ont introduit la thématique de la mémoire à celle, déjà présente, de la critique sociohistorique contemporaine. J'ai complété cette idée en traitant de l'apparition du sous-genre des contes dramatisés pour enfants, qui introduit – en plus d'une série d'innovations scéniques – également des nouveaux contenus, comme par exemple des éléments venant du monde fantastique ou encore l'attention portée à une série de valeurs jugées par mes interviewés comme « à la portée des enfants ».

Au niveau des thématiques, la troisième vague de conteurs ne semblerait introduire aucune nouveauté. Les contenus des pièces écrites aujourd'hui se multiplient mais chacune des pièces pourrait être reconduite à la combinaison des trois thématiques déjà citées précédemment : la critique sociohistorique contemporaine, la mémoire et sa récupération et le monde fantastique (qui est parfois utilisé également dans l'écriture de pièces destinées à un public d'adultes). Un élément de changement qui semble émerger de différentes pièces produites dans ces dernières années, est relatif à une certaine globalisation (ou internationalisation) des réflexions à propos de la période contemporaine. Il n'est pas rare – aujourd'hui – d'assister à des pièces en italien qui traitent d'événements ou encore de personnages relatifs à d'autres pays. En ethnographiant le *Festival Internazionale di Teatro di Narrazione* d'Arzo, par exemple, j'ai pu assister à une pièce traitant de la crise économique internationale et se focalisant sur la faillite de la banque américaine *Lehman Brothers*. Le noyau central de la pièce était consacré à une analyse du fonctionnement de l'économie contemporaine aux Etats-Unis. Cette pièce incluait des références à la situation économique italienne et aux répercussions que la crise causée par la faillite de la banque américaine avait engendré en Italie. Cependant, la plus grande partie de la pièce était consacrée à une analyse de la situation américaine. Cette volonté de se pencher sur une analyse de ce qui se passe à l'étranger, n'était pas une priorité dans le discours théâtral des conteurs de la première et de la deuxième vague.

Le changement doit être pris en compte en phase analytique, car il est témoin d'une volonté de la part des conteurs italiens de commencer à poser leurs regards sur un panorama d'événements plus large.

En plus de ces modifications au niveau des contenus, d'autres changements peuvent être observés au niveau formel et en ce qui concerne l'esthétique. En effet, comme on l'a déjà évoqué vers la fin du paragraphe précédent, le théâtre de narration de la troisième génération entre dans une phase nouvelle basée sur une pluralisation des formes de spectacle, à travers

une hybridation croissante du conte dramatisé avec d'autres formes de théâtre et d'autres arts de la scène. Cette hybridation se crée avec différentes logiques et suivant différentes pistes.

Une première modalité est celle qui porte les conteurs à multiplier les langages utilisés. Les premières pièces de théâtre de narration, en effet n'utilisaient que deux langages : la parole et le langage corporel. Dans la troisième vague, les conteurs commencent à en utiliser d'autres, comme ça avait été le cas pour les contes dramatisés destinés au jeune public. On observe l'apparition de pièces utilisant de la musique ou du bruitage, mais également des jeux de lumières qui vont au-delà de la conception grotowskienne de l'utilisation de la lumière⁷⁸. Un autre langage

(ou texte) admis de plus en plus souvent dans les dernières productions de théâtre de narration,

est le texte écrit. Il n'est plus si rare de voir un conteur monter sur scène en lisant le texte de sa pièce placé sur un pupitre. Cette nouveauté reste assez marginale par rapport à la majorité des conteurs qui performant soit en ayant appris leur texte par cœur, soit en ayant appris le canevas de leur conte et en improvisant le texte déclamé sur le moment⁷⁹. Finalement, il faut

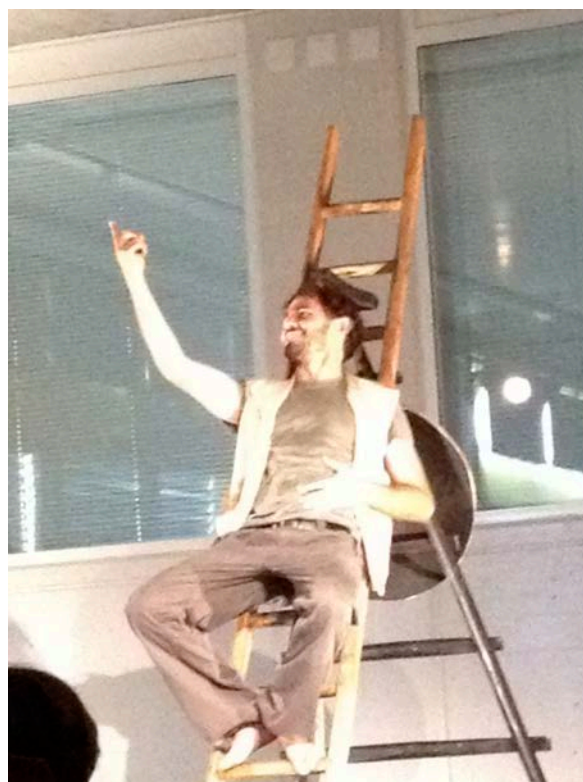


Photo 13 Un conteur de la compagnie *Armamaxa Teatro*. Cette performance montre des éléments caractérisant la troisième vague (p.e. les costumes de scène et la présence d'une structure en bois en guide de décor).

⁷⁸ Grotowski théorisait que la lumière dans une pièce théâtrale doit avoir uniquement la fonction d'éclairer la scène pour permettre au public de voir aisément la scène et le jeu des acteurs. Souvent, donc, les lumières de ses mises en scène étaient fixes et ne véhiculaient aucune information au public. (Grotowski 1993)

⁷⁹ Je vais détailler ultérieurement ces différents rapports au texte écrit dans la partie de ce travail consacrée au processus créatif des conteurs italiens.

observer également une réhabilitation de deux autres éléments mis de côté par les conteurs des deux premières vagues : les costumes de scène et les décors.

En ce qui concerne les costumes, nous avons vu comment les premiers conteurs avaient (et ont toujours) la tendance à utiliser des habits qui soient les plus neutres que possibles. Baliani, encore aujourd'hui, monte sur scène habillé en noir. Paolini, Anglisani et d'autres conteurs, même en apportant quelques changements chromatique, préfèrent des tonalités plutôt sombres (en s'habillant par exemple avec une chemise d'une couleur bleue foncée). Les conteurs de la troisième vague semblent avoir changé totalement de perspective vestimentaire. En analysant mes données de terrain, deux logiques d'innovation semblent se dessiner. Premièrement, certains conteurs choisissent d'utiliser des habits qu'ils qualifient comme « hors de l'ordinaire », souvent en lien avec la thématique du conte. À titre d'exemple, je cite le cas des conteurs de la compagnie *Armàmaxa Teatro*, qui – performant une pièce pour enfants traitant de l'histoire de Robin Hood – se présentent sur scène habillés avec style plutôt médiéval ou encore Monica Morini qui dans son spectacle *Il viaggio di Odisseo*, relecture des aventures homériques de Ulysse, raconte habillée avec une tunique blanche rappelant les tuniques propres à l'iconographie de la Grèce Antique. Le changement du code vestimentaire est double : d'un côté, les conteurs semblent dépasser l'idée de la neutralité des costumes de scène. De l'autre, ils ouvrent également la voie à la création d'un lien entre le costume et la pièce performée. Le conteur n'aurait plus un seul style vestimentaire, comme c'était le cas avec les conteurs de la première et de la deuxième vague, mais plusieurs styles, en relation aux contenus des différentes pièces. Deuxièmement, il faut mettre en évidence que certains conteurs choisissent de monter sur scène sans se changer d'habit. Il n'est pas rare, aujourd'hui, d'assister à des pièces de théâtre de narration dans lesquelles le conteur monte sur scène habillé avec les mêmes vêtements qu'il portait à son arrivée sur le lieu de la performance. La notion même de costume de scène, déjà présente de façon assez limitée dans les productions des conteurs des deux premières vagues, est mise donc ultérieurement à l'écart et même refusée. Les raisons de ce choix sont multiples: il y a premièrement une idée de simplicité et de confort. Cela est surtout le cas si les conteurs se trouvent à raconter dans des endroits pas prévus pour accueillir des représentations théâtrales, ou lors de festivals se déroulant en plein air. Dans ces cas, il n'y a pas d'espaces pour se changer d'habit et le fait d'arriver déjà prêt à monter sur scène facilite la tâche au conteur. Cependant, on peut également trouver des logiques visant à rétablir une logique de « proximité » entre conteur et public. Selon certains de mes interviewés, « traditionnellement » les conteurs racontaient souvent de façon spontanée, sans de préparation ni de l'endroit, ni de la conterie en général.

En enlevant le changement d'habit, on enlèverait également un passage marquant la transition entre la personne et le conteur, un passage qui n'existait pas dans le passé. Si les premières motivations au changement du code vestimentaire pouvaient questionner la remise en question des idées du théâtre pauvre, cette deuxième logique conduit l'idée du grotowskienne encore plus loin. On nie l'existence de toute forme de costumes scéniques, même de ceux qui semblent les plus neutres. Le seul type de costume admis sur scène serait celui formé par les habits portés par les conteurs dans la vie de tous les jours. Les conteurs élèvent au statut de costumes de scène des vêtements qui, par définition, ne le sont pas.

Du point de vue du décor, la transition vers cette troisième vague de conteurs, ouvre la voie à des changements multiples dont il est difficile de rendre compte d'une façon exhaustive : on pourrait presque dire que chaque pièce invente sa propre scénographie suivant ses logiques.

Si les deux générations précédentes n'admettaient que la présence sur scène d'une chaise (utilisée de façon différente par chaque conteur), les scènes des conteurs de la troisième vague admettent toute forme d'objets. Certains objets sont utilisés directement sur scène par le conteur. Certains, en revanche, ne sont jamais touchés, manipulés, ni même regardés par le conteur, mais ont uniquement la fonction de création du « le contexte » de représentation du conte.

En plus que cette apparition d'objets nouveaux pour ce qui en est du décor, il faut encore mentionner l'entrée sur scène d'une série d'objets que je qualifierais de « techniques ». Il s'agit, autrement dit, de tous les objets qui ne participent pas ni au jeu du comédien, ni à la recréation du contexte dans lequel l'événement se déroule, mais qui permettent à certains langages ou codes, d'être introduits dans la pièce. Je pense, ici, aux écrans pour la projection d'images, aux *beamers* qui sont installés parfois directement sur scène en fonction de l'espace, ou encore aux systèmes de sonorisations et aux pupitres pour permettre au conteur de performer son texte (s'il choisit cette modalité).

Une autre logique importante sur laquelle se base une large partie de la diversification du théâtre de narration italien de cette troisième vague consiste en l'hybridation avec d'autres arts de la scène. Comme pour d'autres langages, l'hybridation se fait dans plusieurs directions, avec des logiques qui diffèrent d'un conteur à l'autre mais même, à l'intérieur de la production du même conteur, d'une pièce à l'autre. Les observations menées ont montré des choix qui reviennent plus fréquemment que d'autres. Une première logique d'hybridation est l'union du théâtre de narration avec d'autres genres de théâtre qui prévoient une utilisation marquée du corps, par exemple le théâtre de mouvement ou la *Commedia dell'Arte*. Le théâtre de mouvement semble être un genre très utilisé par les conteurs, car il permet d'insérer des

anaphores (de gestes ou d'expressions verbales) souvent utilisant des cadences rythmées qui aident le public à suivre plus attentivement le conte⁸⁰. Un autre genre de théâtre fréquemment utilisé en combinaison avec le conte dramatisé, est le théâtre d'objets. Un conteur peut utiliser dans différents moments de ses pièces des marionnettes, des marottes ou encore des marionnettes à gant. Il s'agit d'une hybridation utilisée surtout dans les pièces destinées au jeune public. Une troisième union se produisant chez les conteurs de la troisième vague est celle entre le théâtre de narration et les arts circassiens. Cette union est, à nouveau, particulièrement utilisée en ce qui concerne les pièces pour jeune public. Beaucoup de conteurs insèrent dans leurs pièces des moments de jonglerie, d'acrobatie au seul, de clownerie, ou parfois également des petits tours de magie. Comme pour le théâtre de mouvement, il semblerait que ces éléments soient utilisés pour produire des changements de rythme dans la conterie et maximiser l'attention du jeune public. Certains interviewés ont cependant mis en évidence une autre raison de l'utilisation d'autres genres de théâtre dans des pièces de narration dramatisée. Cette motivation serait moins tournée vers l'attention du public mais plus liée à des raisons économiques. L'utilisation de multiples langages théâtraux met en évidence une certaine adaptabilité du conteur à des styles de théâtre autres que l'art du conte dramatisé. Chaque conteur cherche à montrer au public – mais surtout – aux metteurs en scène, aux programmeurs de festivals ou aux producteurs théâtraux qui assistent parfois aux spectacles, sa versatilité et sa capacité à être à l'aise avec d'autres styles de jeu théâtral. Ceci dans l'espoir de décrocher un contrat ou une collaboration avec une compagnie ou un collectif théâtral. Cette idée n'est pas, à mon avis, à sous-estimer. Il faut, noter que la réalité dans laquelle le théâtre de narration italien vit aujourd'hui est très particulière. La plupart des conteurs professionnels, travaillent seuls ou dans des petits collectifs et collaborations qui se construisent en fonction d'un projet de pièce précis. Les compagnies stables sont assez rares et restent petites : rarement une compagnie de conteurs compte plus que 3-4 membres. Même quand ils travaillent dans une compagnie, les conteurs performant pour la plupart du temps en solo ou en petits groupes. Comme la plupart de mes interviewés le soulignent, le fait de travailler dans une compagnie stable avec un bon nombre d'acteurs et de collaborateurs est synonyme de stabilité économique. Nous pourrions donc conclure que, manquant ce potentiel de stabilité dans le domaine du théâtre de narration, les conteurs n'oublient pas la formation de comédien qu'ils ont suivi et utilisent ces *skills* appris pour essayer d'obtenir une stabilité économique nécessaire notamment à la poursuite de

⁸⁰ La structuration du texte des pièces de théâtre de narration sera traitée dans la partie de ce travail consacrée au processus créatif.

leurs projets dans l'art du conte dramatisé. Pour conclure, une troisième raison semble justifier chez certains conteurs le recours à cette hybridation. Les conteurs arrivent parfois à la narration partant d'une formation théâtrale ou circassienne suivie au début de leur carrière. Différentes raisons les conduisent ensuite au théâtre de narration. Il y a tout d'abord des raisons économiques, qui les poussent à rechercher une forme de production de spectacles moins coûteuse et plus facilement mobile. Il y a, ensuite, des raisons plus personnelles ; comme on le verra dans la partie consacrée au processus de formation à l'art de la narration sur scène, choisir ce parcours est souvent le résultat d'un lien personnel avec le conte et la narration en général. Certains conteurs réfèrent la narration à leur enfance, certains à une rencontre avec une personne qui aurait changé quelque chose de leur vie. Dans les nouvelles productions théâtrales issues de la troisième génération de conteurs, ces marques d'anciennes provenances théâtrales ne sont plus effacées systématiquement, mais au contraire sont mises en avant dans un processus dynamique d'hybridation formelle et esthétique.

Une dernière logique d'hybridation sur laquelle j'aimerais me focaliser est celle de l'interaction entre le conte et la musique. J'ai déjà évoqué l'idée selon laquelle la musique ferait partie des langages plus fréquemment mélangés aux contes sur scène. J'oserai même dire qu'il s'agit de l'hybridation la plus fréquemment observée sur mes terrains. Attardons-nous un moment sur les différentes logiques avec lesquelles le dialogue entre ces deux arts se produit. Un premier élément à remarquer est que la musique (et le bruitage, également) peuvent soit être enregistrés et diffusés pendant certains moments de la pièce par un technicien du son, soit joués en *live*. Dans ce dernier cas, deux possibilités s'ouvrent au conteur : premièrement, la possibilité de collaborer avec un ou plusieurs musiciens qui sont présents sur scène et sonorisent le conte ; deuxièmement, la possibilité de jouer personnellement un ou plusieurs instruments. En ce qui concerne la première possibilité, le nombre de musiciens est très variable. Mes observations m'ont montré beaucoup de possibilités : on part d'un noyau élémentaire, à savoir le conteur et un musicien sur scène, pour arriver à la participation sur scène de petits ensembles (avec 4-5 éléments) et même jusqu'aux pièces prévoyant des véritables mini-orchestres de quelques dizaines de musiciens. Il est intéressant d'observer comment, dans le cas d'un musicien ou d'un groupe de musiciens réduit (3-4 instrumentistes), le conteur ne se limite pas à laisser de la place à l'exécution de morceaux de musique mais, il entre souvent en interaction avec les musiciens. Ces derniers jouent donc un rôle encore plus actif dans le déroulement de la conterie. Il n'est pas rare de voir le conteur s'adresser à un musicien et lui poser des questions, ou lui demander de

souligner un certain passage du conte avec un effet sonore joué par son instrument. Le musicien, quant à lui, se prête au jeu en répondant au conteur ou en essayant de contenter ses requêtes. Dans le deuxième cas de figure, à savoir le conteur qui joue personnellement un ou plusieurs instruments de musique, les possibilités au niveau des instruments joués sur scène sont multiples. Les conteurs semblent préférer des instruments de musique qui répondent à deux caractéristiques: la transportabilité et la possibilité de pouvoir jouer en parlant (ou en chantant) en même temps. Les deux instruments que j'ai eu l'occasion de rencontrer le plus souvent sont la guitare (surtout la guitare classique car, selon les conteurs qui en jouent, elle présente un volume de jeu plus faible et ne couvre pas la voix du conteur) et l'accordéon diatonique. Cet instrument, serait – organologiquement parlant – l'ancêtre de l'accordéon chromatique et un instrument assez diffus dans la musique dite à tradition orale italienne. D'autres instruments peuvent être utilisés: pendant mes enquêtes de terrain j'ai vu des conteurs se produire sur scène en jouant des flûtes, du violon, ou encore toute sorte de cuivres. Ces instruments sont utilisés avec plus de modération, si comparés aux deux premiers, car leur jeu demande au conteur d'interrompre le flux narratif, ce qui risquerait de trop morceler le conte. Dans un bon nombre de cas, le jeu de ces instruments est donc laissé à des musiciens externes.

La plupart des conteurs-musiciens que j'ai pu observer sur scène ne joue que d'un seul instrument de musique. Dans certains cas, cependant, un conteur peut maîtriser plusieurs instruments jusqu'à devenir un véritable poly-instrumentiste. C'est le cas, par exemple, de Valentino Dragano – conteur de la compagnie *Kosmocomicoteatro* - qui propose dans son spectacle *Il Cantafavole* une conterie mélangée avec le jeu de plusieurs instruments de musique (guitare, accordéons diatoniques, percussions, mélodica,). Ces instruments sont éparpillés sur la scène et joués en combinaison avec des bandes sonores préenregistrées et des effets de distorsion du son et de la voix. Comme c'était déjà le cas pour les interactions entre arts circassiens et théâtre de narration, trois raisons fondamentales semblent justifier le recours à la musique dans certaines pièces de théâtre de narration. D'un côté, il y a une volonté d'enrichir la pièce avec un autre langage qui puisse soit aider à captiver et à maintenir l'attention du public, soit mettre en évidence la versatilité du conteur et le différencier des autres conteurs travaillant dans ce genre de théâtre. De l'autre côté, certains conteurs affirment avoir choisi cela assez « naturellement » comme conséquence plus ou moins logique d'un passé de musicien, souvent amateur.

Un discours à part peut être fait pour l'emploi des instruments à percussions, membranophones et idiophones (suivant la classification d'Hornbostel et Sachs 1914). Leur

utilisation est légèrement différente et se limite, pour la plupart des cas, à fournir un bruitage de fonds soulignant et complétant ce que le conteur énonce. Ces bruits sont surtout employés pour caractériser un endroit dans lequel le conte se déroule, un mouvement accompli par un personnage ou simplement pour évoquer un bruit se produisant à un certain moment des événements. Certains conteurs utilisent ces instruments pour marquer le début de leur spectacle. C'est le cas par exemple de Michela, une conteuse tessinoise qui utilise un bâton de pluie pour capturer l'attention de son public et obtenir le silence nécessaire à ce que la pièce commence.

Jusqu'à maintenant, j'ai parlé uniquement de la musique instrumentale. J'aimerais cependant consacrer également un passage de cette analyse sur l'hybridation entre contes dramatisés et musique à la musique vocale, à savoir le chant. La naissance de la troisième vague de conteurs a permis l'ouverture d'une voie d'expérimentation des possibles combinaisons entre chant et conte. Comme pour la musique instrumentale, la musique vocale est utilisée de différentes façons et avec des buts différents. Notons déjà que le chant peut être performé seul ou avec un accompagnement instrumental. Le conteur peut donc chanter à *cappella*, ou accompagné par ses musiciens ou en jouant directement d'un instrument. Contrairement à ce qui se passe avec la musique instrumentale, mes observations ont montré que le chant est toujours performé par le conteur. Jamais, dans les pièces ethnographiées, il n'y avait sur scène un autre musicien qui chantait à la place du conteur. Le conteur utilise normalement le chant avec deux objectifs. Premièrement, il y a un emploi avec une fonction structurelle : dans ce cas, le conteur chante pour introduire le conte, pour marquer une transition entre plusieurs contes dans le même spectacle, ou encore pour marquer la fin de la pièce. Dans ce cas de figure se retrouvent les berceuses apprises et chantées par nombreux conteurs lorsqu'il s'agit de raconter à des enfants pour favoriser leur endormissement, par exemple quand un conteur est invité à raconter lors d'une soirée dans un camp d'été d'une association de jeunesse. Deuxièmement, il existe une fonction communicative : dans ce cas, le conteur chante une partie de son conte. Ce moment de chant peut se trouver au début du conte et servir par exemple à poser le cadre de l'histoire qui sera racontée (en introduisant par exemple le lieu, les personnages, l'époque, etc. ...). Il peut également se trouver au milieu du conte, pour marquer une variation de style (qui serait très utile, suivant certains avis, pour maintenir l'attention du public). Ce changement stylistique peut n'être qu'un moment isolé dans le conte ou également se répéter (avec, par exemple, l'introduction dans le conte d'un personnage qui ne communique qu'en chantant). Rarement, d'après mes enquêtes, ce moment se trouve à la fin du conte. Dans ce cas la fonction du chant serait double : d'un côté il présente la conclusion du conte et de

l'autre il prépare la transition vers un nouveau conte, voire vers le moment où la pièce se termine et le conteur prend congé de son public.

Ces logiques d'hybridation, bien que différentes les unes des autres d'un point de vue formel et même si elles sont utilisées différemment par chaque conteur, montrent des aspects communs à propos des motivations qui puissent chaque artiste à les employer. Il y a, premièrement, un but que j'appellerais relationnel. Souvent, les conteurs admettent recourir à ces éléments extra-narratifs pour capter ou maintenir l'attention de leur public. Ceci semblerait être particulièrement vrai dans le cas de spectacles destinés aux enfants : nombreux de mes interlocuteurs affirment que le fait de maintenir toujours haute l'attention des enfants est assez difficile. En se basant sur la pure oralité d'une conterie le conteur risquerait de perdre son public, raison pour laquelle il introduit des éléments de surprise et de différenciation de style. Il y aurait, deuxièmement, un but que je qualifierais de personnel. Le choix des conteurs d'utiliser tel ou tel langage complémentaire dérive parfois de leurs expériences vécues, soit du côté de la formation et de leur activité théâtrale, soit simplement de leurs expériences passées en tant qu'individus. Dernièrement, il existe un but technique-économique. Le recours à ces techniques hybridées de conterie est fait dans une logique de promotion du conteur et de son style avec des fins marchands. Autrement dit, le fait de se différencier permettra aux conteurs de trouver d'autres occasions de performance en tant que conteur ou comme comédien d'autres genres. Le fait de montrer cette versatilité peut également ouvrir la voie d'accès à des compagnies théâtrales jugées plus stables (et donc plus rentables).

Il serait erroné de penser que toutes ces innovations stylistiques soient maîtrisées et utilisées uniquement par des conteurs issus de la troisième vague. En observant différentes pièces produites dans ces dernières années par des conteurs de la deuxième vague, nous pouvons remarquer que ces conteurs ont repris certains de ces éléments provenant de la troisième vague pour enrichir leurs productions. Les trois types de justification du recours à l'hybridation que je viens de détailler pour les conteurs de la troisième sont valables également pour ces conteurs. En ce qui concerne les conteurs de première génération, par contre, il faudra remarquer que l'ouverture à ces formes hybrides semble être plus mitigée. Baliani, Curino et Paolini continuent à proposer des pièces basant leur contenu sur une narration pure, sans aucune hybridation. Laura Curino, a également produit une pièce consacré à l'auteur compositeur italien Fabrizio de André (*Ho visto Nina volare*) dans laquelle elle était accompagnée sur scène par deux guitaristes qui jouaient des chansons de cet auteur.

Il s'agit, cependant – à ma connaissance – de la seule ouverture d'un conteur de la première génération à cette forme d'hybridation.

Les avis des conteurs sur ce phénomène croissant d'hybridation sont pluriels. Une première observation qu'il faut faire est le fait que ces différentes formes de narration, cohabitent assez bien dans le panorama actuel du théâtre de narration. Les conteurs ont naturellement leurs avis à propos des directions que le théâtre de narration devrait prendre aujourd'hui et dans le futur. Cependant, il n'y a aucune méprise du travail fait par d'autres conteurs pratiquant d'autres formes ou d'autres styles de conterie. Les critiques ne manquent pas, mais elles restent assez constructives et donne accès à une confrontation toujours cordiale et ouverte, d'après ce que j'ai pu observer. Un conteur, plutôt que de critiquer ouvertement un style de conterie, aura la tendance à expliquer pourquoi ce style ne pourrait pas fonctionner pour lui. Lors du festival Reggionarra par exemple, bien que la coordination artistique et la programmation soient confiées à Monica Morini et Bernardino Bonzani, accueille également nombreux spectacles créés sur des styles de narration différents de celui pratiqué par les deux conteurs.

Pas tous les conteurs ne s'ouvrent à l'hybridation du conte dramatisé de la même façon. L'appartenance à une vague plutôt qu'à une autre est, dans la plupart des cas, un indicateur révélateur pour comprendre si un conteur pourrait être plus ou moins prédisposé à ce phénomène. Les conteurs de la première vague semblent moins intéressés à ce phénomène, car depuis toujours leur style théâtral est basé sur une narration pure, formée uniquement par leur oralité et le langage de leur corps. Les conteurs issus de la deuxième vague ont plutôt la tendance à s'ouvrir à ce genre d'expérimentation, bien que l'essence de leur conterie se retrouve dans une conception de la narration similaire à leur collègues de la première vague. N'oublions pas que ces conteurs ont été formés à la narration par des exposants de la première vague. Le cas de Roberto Anglisani illustre très bien cette logique. Roberto pratique une narration simple, basée sur les mêmes éléments que ceux de son maître, Marco Baliani. La grande différence entre les deux conteurs, semble être la posture. Baliani raconte, normalement, assis sur une chaise, Anglisani debout. Il est intéressant de remarquer comment Anglisani juge le moment où il a quitté la chaise sur laquelle il racontait au début de sa carrière. Pour lui, cet abandon pourrait être vue comme un nouveau départ dans son parcours de conteur. C'est grâce à ce fait qu'il a pu continuer à innover son style et qu'il a commencé à se différencier du style de Baliani. Si pour la plupart de ces spectacles, Anglisani se présente seul sur scène et raconte grâce à sa voix et à son corps, il s'est dernièrement livré à des expérimentations mélangeant par exemple musique et contes. L'élément sonore a été utilisé

soit de façon enregistrée, comme par exemple les bruits diffusés au début de sa pièce *Giungla*, soit il a été joué sur scène, pendant par exemple sa relecture de *L'Histoire du soldat* avec un quatuor de musiciens classiques). Monica Morini et Bernardino Bonzani, utilisent également des décors et des scènes parfois très élaborés, avec notamment la présence sur scène de musiciens et percussionnistes. Pendant leurs cours de formation et certains de leurs spectacles par contre, ils travaillent avec une forme narrative plus simple et dépourvue de tout élément n'ayant pas de relation directe avec le corps du conteur. Il semblerait donc que les conteurs de la deuxième vague jouent le rôle de charnière entre une première vague basée sur une narration mettant le conteur, sa voix et son corps, au centre de la scène et une troisième vague ouverte, quant à elle à une hybridation plus hétérogène et multidimensionnelle.

Certains conteurs, voient aujourd'hui cette hybridation croissante même comme un élément auquel le théâtre des contes italien ne peut plus renoncer. Pour Egidia Bruno, par exemple, bien que certaines formes hybrides ne lui « [...] disent pas grandes choses [...] », « [...] la saison la meilleure du théâtre de narration est finie. ». Par conséquent, il serait nécessaire pour elle d'innover afin de pouvoir relancer ce théâtre qui entre de plus en plus en compétition avec d'autres formes théâtrales et d'autres activités de divertissement. Le dialogue entre le théâtre de narration et la société qui l'inspire et qui le met en scène semble donc être loin de se terminer.

Pour compléter ultérieurement cette analyse, je vais revenir à ces modalités d'hybridation formelle dans la partie consacrée au processus créatif des conteurs italiens. Ce sera l'occasion pour traiter surtout des différents avis et des controverses qui existent aujourd'hui autour de ce phénomène si important pour la troisième (et même la deuxième) vague de conteur.

Les changements de contextes – Festivals et autres manifestations de conterie



Nous avons jusqu'ici parlé des changements formels et morphologiques liés à la naissance de la troisième vague de conteurs. Il est cependant nécessaire, pour compléter le discours lié à cette nouvelle génération artistique, de parler également des changements de contexte et, surtout, d'un élément de grande importance: la naissance des festivals de narration.

Photo 14 Exemples de programmes et de brochures présentant différents festivals.

Grâce à la deuxième vague de conteurs, le théâtre de narration commence à se diffuser un peu partout en Italie, sortant de la localisation géographique dans laquelle la triade fondamentale de conteurs l'avait involontairement enfermé. Ce style de théâtre gagne donc en diffusion géographique et en visibilité et en s'instaurant un peu partout dans l'Italie. Les occasions de conterie se multiplient et cela grâce à l'action coordonnée de différents acteurs sociaux : les conteurs bien-entendu, mais également les écoles primaires et enfantines, des acteurs politiques comme par exemple les dicastères ou des assessorats à la culture et à l'éducation et les théâtres. Dans le cadre de mon enquête, j'ai essayé de répertorier les festivals de théâtre de narration en Italie, en me basant surtout sur les informations circulant dans mes réseaux de conteurs. J'ai ainsi répertorié 6 différents festivals, qui peut-être ne représentent pas le panorama exhaustif de ce que l'Italie théâtrale offre en relation à ce genre, mais qui semblent être les festivals les plus répandus parmi les conteurs qui font partie de mes terrains. Ces conteurs ont l'habitude de circuler, régulièrement, de l'un à l'autre de ces festivals.

Paradoxalement, le premier festival à avoir été créé semble être le *Festival Internazionale di Teatro di Narrazione* de Arzo⁸¹, dans le Canton du Tessin. Ce Festival voit le jour en 2000, grâce à l'action d'un collectif de conteurs tessinois des *Confabula*. Ces conteurs, commencent à collaborer à cette époque avec des conteurs italiens comme Roberto Anglisani et étrangers, comme par exemple Hassane Kassi Koyaouaté. Le but des conteurs tessinois était, avant tout, celui d'améliorer leur technique narrative. Cette connaissance de la narration avait été apprise par ces conteurs soit en observant « *ce qui se passait ailleurs, en Italie mais également en France ou en Romandie* », comme me le racontait Massimo Bonini, soit en expérimentant de façon autonome. Grâce à ces collaborations actives, peu à peu l'idée d'organiser un festival de théâtre de narration suivant surtout des exemples venant de la réalité francophone prend place. Grâce au soutien de la Commune tessinoise de Arzo, petit village situé le long de la route qui conduit de Mendrisio au sommet du Monte San Giorgio (que les habitants de la région appellent couramment *la montagna*, la montagne), le Festival de Arzo voit le jour. Sa première édition date de l'année 2000. Depuis, il a lieu à cadence annuelle, normalement le dernier week-end du mois d'août. Sa forme a évolué avec le temps, et depuis l'édition de 2007 s'est fixée autour d'une programmation d'une durée de 4 jours, après une première phase dans laquelle le festival n'était programmé que sur trois jours. Le jeudi et le vendredi

⁸¹ La plupart des festivals ont des noms de fantaisie, sauf le cas du Festival Internazionale di Teatro di Narrazione de Arzo, Pour simplifier la lecture de mon texte, je vais appeler ce festival simplement Festival de Arzo. Les autres manifestations seront nommées, pour la première fois, avec leur nom de fantaisie et l'indication du lieu. Cette indication géographique sera, ensuite omise, encore une fois pour faciliter la tâche de mes lecteurs.

deux spectacles sont prévus normalement en première soirée dans la place du village. Le samedi, les performances ont lieu de la deuxième partie de l'après-midi jusqu'à la nuit tombée. Le dimanche, par contre, les spectacles sont programmés du début de l'après-midi jusqu'à 17heures environ. Les spectacles ne se déroulent pas sur la place du village, sont organisés dans des courts des maisons privées, mises à disposition par les habitants du village. Les habitants participent activement à l'organisation du festival en remplissant les tâches les plus différentes, partant du nettoyage des lieux de spectacle à la fin du festival et allant jusqu'à la programmation des artistes. Il est vrai que la plupart des sélections au niveau de la programmation sont faites par deux ou trois membres du collectif *Confabula*, depuis toujours en première ligne dans l'organisation du festival. Cependant, il n'est pas rare que des propositions viennent également d'autres membres du Comité d'organisation, qui n'ont parfois d'autres expériences dans l'organisation d'événements théâtraux. J'ai observé cela, surtout en 2011, quand – dans le cadre de mon enquête de terrain – j'ai postulé pour programmer l'un de mes spectacles. Arrivé au stade de la sélection qui prévoyait une performance en live de 15 minutes devant une commission artistique, j'ai remarqué comment les 3 femmes faisant partie de cette commission (que je connaissais personnellement) n'avaient aucune expérience théâtrale autre que le fait de faire partie du Comité d'organisation du festival. Cette liaison au territoire et à la communauté hôte de l'événement est, également, présente dans d'autres festivals de théâtre de narration que j'ai eu l'occasion d'ethnographier.

Le Festival de Arzo, probablement à cause du fait qu'il peut compter plus d'une dizaine d'éditions, est l'un des événements les plus attendus par mes informateurs. Certains s'y rendent avec une certaine régularité (tous les deux ans, parfois même tous les années, selon les spectacles qu'ils ont à proposer parmi leur répertoire) pour présenter leurs nouvelles productions. Quand ils ne sont pas programmés, les conteurs s'y rendent également, pour assister aux performances de leurs collègues et les retrouver lors des bords de scène.

Dans son histoire, le Festival de Arzo a programmé un bon nombre parmi les conteurs les plus connus : Marco Baliani, Laura Curino, Roberto Anglisani, Carlo Ottolini, Monica Morini e Bernardino Bonzani et bien d'autres. Un élément particulier est le fait que la programmation de ce festival ne se limite pas aux conteurs italophones mais s'ouvre depuis toujours aussi à des conteurs venant d'ailleurs et performant dans d'autres langues (surtout en français, anglais et espagnol). Le festival prête également attention à la scène tessinoise programmant régulièrement le collectif de conteurs des *Confabula* mais également d'autres projets théâtraux provenant du Tessin et touchant plus ou moins directement à la narration. Les

spectacles de narration dramatisée sont ensuite complétés par l'exhibition de musiciens de rue, d'autres artistes des arts de la scène ou par la mise en place d'expositions ou d'installations artistiques liées soit à l'art de la conterie soit à la devise du festival « *Racconti di qui e d'altrove*⁸² ».

Un deuxième festival de théâtre de narration connu et cités par mes informateurs est le Festival *Reggionarra* de Reggio Emilia, ville capitale de la province italienne de l'Emilia Romagna, qui accueille depuis 2006 ce festival. L'événement est similaire – dans certains aspects – à celui de Arzo⁸³. Le parcours qui a amené à la création de ce festival a été, cependant, légèrement différent et est né de la rencontre entre le *Teatro dell'Orsa*, compagnie fondée à Reggio Emilia en 2003 et l'Assessorat à l'Education de la Ville de Reggio Emilia. Depuis une bonne décennie, Reggio Emilia expérimente les acquis théoriques de la pédagogie de Loris Malaguzzi, pédagogue italien qui insistait, dans ces théories, sur la valorisation des propositions spontanées des enfants et des initiatives spontanées votées à la découverte perceptive du monde les entourant. Créé en 2006 le *Centro Loris Malaguzzi* est un véritable laboratoire d'expérimentation pédagogique, qui inclut une école primaire, une école infantile, une cantine, un atelier de design ainsi qu'une série d'espaces et de salles pour organiser des spectacles, des conférences et des expositions sur des thématique d'ordre pédagogique. Ce centre est un lieu permettant donc à Reggio Emilia de promouvoir de manière active ces réflexions à propos de l'éducation et de la pédagogie. Dans le cadre des applications concrètes de ces réflexions, une grande importance est accordée aux contes comme moyen pour stimuler activement la mémoire et l'imagination de l'enfant. Cette vision suivrait un peu les principes de travail des conteurs italiens. C'est dans cette logique que la Commune de Reggio Emilia a entrepris depuis plusieurs dizaines années, un travail de sensibilisation à l'« objet conte ». Cette sensibilisation n'est pas destinée uniquement aux enfants et au personnel enseignant mais essaie de s'ouvrir également aux parents des enfants de Reggio et à la population de la ville et de la région en général. Dans cette optique, le *Teatro dell'Orsa* a été chargé de la direction artistique du Festival *Reggionarra*. Ce festival, comme c'est le cas pour le Festival de Arzo, propose une programmation sur plusieurs jours, plus

⁸² Trad. « Contes d'ici et d'ailleurs », traduction personnelle.

⁸³ Il s'agit, avec le Festival de Arzo, du deuxième grand festival que j'ethnographie régulièrement depuis 2010. Les informations contenues dans cette partie descriptive du festival proviennent de mon enquête de 2013, quand j'ai été sélectionné comme jeune conteurs à travers un concours international et j'ai été invité à un stage de formation (comprenant également des visites des « coulisses » de ce festival et à la création collective d'un spectacle de narration).

précisément sur un week-end. Le samedi, des spectacles sont programmés pendant l'après-midi, le soir et la nuit. Le dimanche, en revanche, la programmation touche uniquement l'après-midi. *Reggionarra* combine la narration dramatisée avec d'autres formes d'arts de la scène, comme c'était le cas pour le festival de Arzo. Des ateliers, des expositions et des installations complètent donc l'offre de ces deux jours.

En analogie avec le festival de Arzo, *Reggionarra* programme ces spectacles dans plusieurs lieux de la ville. Contrairement au festival tessinois, il ne s'agit pas de lieux privés mais d'endroits publics : des bibliothèques, des places, le théâtre Romolo Valli, les *Chiostri*, des parcs et même une ancienne église. Toujours contrairement à ce qui se passe pour le festival de Arzo, le festival *Reggionarra* fonde sa programmation uniquement sur des artistes italophones. Cependant, il n'y a pas que des conteurs qui peuvent performer. Les parents des enfants de Reggio Emilia ont, eux-mêmes, droit à des espaces de performance. En plus de ces *genitorinarratori*⁸⁴, une partie de la programmation est réservée pour un groupe de conteurs amateurs faisant partie du laboratoire permanent de narration du *Teatro dell'Orsa*, qui sont couramment appelés *reggionarratori*⁸⁵. Il s'agit de la véritable différence entre ce festival et le festival de Arzo, qui n'a que très peu considéré une fonction de la narration sortant du théâtre de narration. Seulement pendant deux ans (entre 2011 et 2012) Arzo a offert la possibilité à des conteurs appelés *esordienti*⁸⁶ de monter sur scène. Le projet a, cependant, été abandonné à nouveau depuis l'édition de 2013.

D'autres festivals complètent le panorama des offres au niveau national italien.

À Rome, deux rendez-vous ont été répertoriés par mes enquêtes.

Le premier a vu le jour en 2007 grâce à l'action du conteur napolitain Alessandro Ghebreigziabiher, et porte le nom de « *Il dono della diversità*⁸⁷ ». La création de ce festival, avait été précédée, en 2005, par un atelier de narration dramatisée portant le même nom et coordonné par le même conteur. Depuis, le festival a lieu tous les ans, normalement au cours du mois de juin, et se décline sous différentes formes. Parfois il a une durée de deux jours, parfois il s'étale sur une semaine et programme des artistes sélectionnés grâce à des concours tournant autour d'un thème en liaison avec le mot « diversité » : la diversité des méthodes narratives, la diversité des contes, la diversité des conteurs, la diversité de l'amour, sont certains des thématiques proposées pendant ces dernières années. Contrairement à ce qui se

⁸⁴ Mot formé par l'union de *genitori* (parents) et *narratori* (conteurs).

⁸⁵ Mot formé par l'union de *Reggio* et *narratori* (conteurs) et qui est utilisé à l'intérieur de ce groupe de conteurs grâce probablement à l'assonance avec le nom du festival *Reggionarra*.

⁸⁶ Trad. « débutants », traduction personnelle.

⁸⁷ Trad. « Le don de la diversité », traduction personnelle.

passait pour *Reggionarra* et le festival de Arzo, ce festival se déroule, normalement, dans un théâtre de Rome. Le théâtre varie d'une année à l'autre, bien que le *Teatro dell'Assurdo* ait vu plusieurs éditions se dérouler à son intérieur. Actuellement, en plus que Ghebreigziabiher, le festival peut compter également sur l'actrice et écrivaine théâtrale Cecilia Moreschi, qui collabore pour la partie organisationnelle de l'événement.

Le deuxième festival romain est le *Festival internazionale di storytelling Raccontamiunastoria*. Ce festival a vu le jour en 2009, grâce à l'activité de la Compagnie de *storytelling Raccontamiunastoria*⁸⁸, une troupe de conteurs professionnels travaillant à Rome depuis 2004. Les conteurs italiens Paola Balbi et Davide Bardi sont les principaux promoteurs de cette compagnie. Le festival a déjà vu 3 éditions à cadence annuelle, se déroulant au *Parco dell'Appia Antica* à Rome entre 2009 et 2011 et une édition en 2012, qui s'est déroulée à Bolzano, au *Castel Mareccio* (nous allons y revenir dans le prochain paragraphe). Depuis 2013, le festival a recommencé à avoir lieu à Rome, toujours au *Parco dell'Appia Antica*. Normalement, le festival est programmé pendant l'un des deux derniers week-ends du mois de juin et prévoit une programmation assez variée, composée de spectacles de conteurs ou de compagnies de conteurs italiens mais aussi étrangers (surtout en langue anglaise). Des laboratoires de théâtre sur l'art du conte dramatisé sont prévus, ainsi que des moments de « scène ouverte » dans lesquels n'importe qui peut raconter spontanément. L'organisation est jumelée avec deux associations visant à promouvoir l'art de la conterie, à savoir la FIST (Fédération italienne de Storytelling) et la FEST (Fédération européenne de Storytelling). C'est grâce à l'action de cette dernière que le festival peut compter pour une bonne partie de sa programmation sur des spectacles d'artistes étrangers.

Nous avons vu qu'en 2012 le *Festival Raccontamiunastoria* de Rome, s'est transféré pour une année à Bolzano, à la recherche de nouveaux lieux de performance. Cet événement, bien qu'il reste un *unicum* dans l'historique de ce festival, a été une étape importante pour le panorama italien des festivals liés à l'art du conte. En effet, après cette expérience de 2012, un nouveau festival a été lancé : le *Festival Internazionale di Storytelling* de Bolzano. Ce festival a vu sa première édition en tant que festival indépendant, pendant le week-end du 8 au 9 novembre 2013. Dans son organisation, figure encore la compagnie romaine *Raccontamiunastoria* pour ce qui relève de la coordination artistique. Cependant,

⁸⁸ Nom dérivant de l'union des mots formant la phrase « *Raccontami una storia* » (trad. « Raconte-moi un conte », traduction personnelle).

l'organisation pratique et logistique du festival, qui s'est déroulé pour sa première édition⁸⁹ au *Museo Civico* de Bolzano est apanage d'un groupe de conteurs de la région de Bolzano. La programmation de la première édition s'est basée sur une alternance entre contes (en langue italienne et anglaise, mais également en allemand, grâce à la proximité de Bolzano avec le Südtirol) et musique.

Un dernier festival que j'ai rencontré lors de mes recherches se déroule à Cagliari, dans le sud de l'Italie. Bien que la plupart des conteurs que j'ai rencontrés pendant mes recherches habitent dans le nord de l'Italie, l'Italie du sud compte également une bonne diffusion de conteurs, liés souvent à des phénomènes de conterie appelés « traditionnels » comme c'est le cas des *cuntisti*⁹⁰ siciliens, dont Mimmo Cuticchio semble être le représentant le plus connu. Des nouveaux s'insérant dans un lignage de filiation directe avec la triade Baliani-Paolini-Curino sont également présents. C'est le cas, par exemple, de Davide Enia également très connu au niveau national et international.

Le festival *Tuttestorie* de Cagliari a lieu depuis l'année 2006. L'histoire de ce festival de narration est, pour certains traits, similaire à celle d'autres manifestations de conterie en public. En 2000, une coopérative artistique appelée *Tuttestorie*, naît à Cagliari, dans le but de diffuser l'art du conte et de la littérature pour jeunes et enfants, dans la région. Le Festival se déroule chaque année, normalement au premier week-end du mois d'octobre, et présente un programme mixte, basé sur des événements touchant à la narration dramatisée mais aussi à la littérature pour enfants et jeunes. En effet, cette manifestation n'est pas uniquement un festival de théâtre de narration, mais également – et surtout – un festival de littérature. Le conte occupe une place importante, mais c'est la littérature pour l'enfance qui joue le rôle le plus important dans la programmation du festival *Tuttestorie*. Cet élément se voit également dans le choix des lieux du festival. Il s'agit, dans la plupart de cas, de bibliothèques ou librairies, bien que des performances soient également prévues dans un centre culturel et

⁸⁹ Au moment d'écrire ce chapitre, le festival de Bolzano ne comptant qu'une édition comme festival indépendant, je préfère me concentrer sur une analyse de cas, étant donné qu'on ne dispose pas de données pour affirmer si au niveau des lieux, des dates et de la programmation, certaines tendances pourront être observées dans les prochaines éditions.

⁹⁰ L'art du *cunto* sicilien est un type particulier de comptage dramatisé dans lequel le conteur, appelé également *cuntista* raconte des épisodes issus surtout des Chansons de Gestes (p.e. des morceaux de l'*Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto bien que dans ses dernières versions d'autres sources d'inspiration, venant également de faits d'actualités sont utilisées). Le conte est performé en patois sicilien et, lors des moments de majeur pathos narratif, le *cuntista* change le rythme de sa déclamation pour atteindre un rythme syncopé dans lequel les accents des mots prononcés ne correspondent plus aux accents utilisés normalement dans la langue parlée.

même dans un hôpital. Dans l'édition de 2013, ce festival a vu la participation, également d'une série de bibliothèques sardes en dehors de Cagliari. Encore une fois, comme c'était le cas pour d'autres événements, ce festival prévoit une organisation thématique : chaque année un thème issu de l'univers des contes pour enfants ou de la littérature pour la jeunesse est choisi et joue le rôle de fil rouge autour duquel toute la programmation artistique est dessinée. En 2013, le thème était *Tana*⁹¹ !

L'analyse de ces festivals, nous montre une série d'éléments à garder à l'esprit. Certains de ces aspects semblent être présents dans toutes les occasions de conterie analysées et pourraient même être vus comme des traits distinctifs de ce type de festival.

Il y a, premièrement, l'aspect social et la fonction d'agrégateur social qui est jouée par ces événements. J'ai évoqué plus haut que certains conteurs voyagent régulièrement d'un festival à l'autre. L'élément à mon avis intéressant est le fait que ces visites des festivals s'accomplissent également quand le conteur n'a pas de spectacles programmés. Il est fréquent de retrouver des conteurs parmi les spectateurs d'une pièce donnée par un collègue. Un vaste réseau de messages, composés essentiellement par des mailing-list, des newsletters et des posts sur les principaux réseaux sociaux (Facebook et Tweeter *in primis*) permet aux conteurs de se tenir au courant des différents rendez-vous à l'horizon. Des appels à proposition circulent également via ces canaux. Ce réseau de contact n'est pas utilisé uniquement avec des buts informatifs mais également pour obtenir de l'aide pratique et logistique. Souvent, les conteurs prennent contact les uns avec les autres pour demander où pouvoir dormir ou manger pendant le festival et il n'est pas rare que des conteurs habitants dans la région s'offrent de les héberger gratuitement dans leur propre maison ou de partager leur repas avec eux. Cette dimension relationnelle est mise en avant également par les conteurs programmés lors du festival. Il n'est pas rare de voir un groupe de conteur se réunir autour d'un conteur en train de se préparer pour sa performance ou descendant de la scène. Ces retrouvailles sont souvent l'occasion pour proposer des nouveaux projets de travail, pour discuter d'une pièce, faire le point sur les prochains ateliers de formation, ou encore pour programmer d'éventuels engagements futurs dans des festivals ou d'autres occasions.

L'analyse des entretiens que j'ai eu l'occasion de mener, ainsi que de mes observations et des discussions informelles avec nombreux conteurs, ont également mis en évidence une

⁹¹ En français, le mot se traduit par « tanière » et la signification littéraire est la même qu'en italien, à savoir le lieu où des animaux sauvages cherchent un abri. Cependant, en italien, dans le langage parlé des enfants *Tana !* est une expression utilisée dans le jeu de cache-cache, pour mentionner le fait d'avoir réussi à trouver les adversaires.

dimension émotionnelle très forte. La totalité de mes interviewés mentionne – sous différentes formes – un certain plaisir qui semble aller au-delà de la simple confrontation « professionnelle » ou artistique, dans le fait de retrouver d'autres conteurs lors des festivals de théâtre de narration. On peut donc, parler d'une véritable communauté de conteurs qui se donne rendez-vous lors de ces occasions de conterie. Le fait d'être conteur ne signifie pas seulement acquérir une bonne base technique mais consiste à soigner également son propre capital social, à travers la participation comme conteur mais également comme spectateur à ces festivals. Nous nous trouvons devant une déclinaison dans la pratique des théories théâtrales contemporaines qui soulignent l'importance de la sphère personnelle (et sociale) pour le parcours artistique d'un comédien.

Si ce premier élément analysé nous montre des conteurs très ouverts à l'échange interpersonnel lors de ces occasions publiques, il est également intéressant de remarquer que cette proximité existe également avec le public. Il n'est pas rare de voir les conteurs s'arrêter à discuter avec des spectateurs. Ces moments d'échange ont lieu avant ou après leurs spectacles, ou à d'autres moments d'un festival et peuvent toucher autour du spectacle, du festival ou d'autres arguments, n'ayant pas forcément de lien avec le théâtre de narration. J'observe, dans cet élément, la mise en pratique d'un argument que j'ai pu retrouver dans plusieurs observations faites auprès de séminaires : le conteur se voit – avant tout – comme spectateur de ce qui l'entoure. C'est en assistant à des moments qui touchent son imaginaire, qu'il apprend à voir et, par conséquent, à faire voir à travers l'oralité. Les conteurs profitent donc de ces occasions pour rester en contact avec leur public, qu'ils décrivent souvent comme un élément fondamental dans leurs performances.

Un troisième élément très important à remarquer car il semble faire l'unanimité des festivals répertoriés, est la liaison entretenue entre le festival et les lieux dans lesquels il se déroule. Les endroits retenus pour héberger les performances des conteurs ne sont pas choisis au hasard, mais témoignent d'une logique spécifique aux buts de chacune de ces manifestations. Le festival de Arzo, par exemple, à travers le choix de faire héberger les scènes dans les cours des maisons des habitants du village, met en avant sa proximité avec la population, élément qui l'a toujours caractérisé depuis son début et qui constitue une partie fondamentale de sa logique promotionnelle. Le festival Reggionarra, quant à lui, montre un certain attachement à des lieux historiquement importants pour la ville, comme la *Biblioteca Panizzi*, le *Teatro Romolo Valli*, ou encore les *Chiostri*. Le festival *Raccontamiunastoria* de Rome, sur sa page internet, met tout de suite en évidence les raisons du choix du *Parco Regionale dell'Appia*

Antica : « le festival, pour sa 5^{ème} édition, aura lieu au Parco Regionale dell'Appia Antica, un lieu riche de contes et d'histoire par définition.⁹²»

Il n'est cependant pas uniquement question, pour ces festivals, de se dérouler dans des lieux qui entretiennent une liaison forte avec l'espace géographique. Parfois, les lieux sont choisis car ils témoignent une liaison avec la thématique de la conterie ou, plus en général, du festival. Le festival *Tuttestorie*, par exemple, se déroule dans des librairies et des bibliothèques, des lieux qui ont une liaison particulièrement forte avec de la littérature pour jeune public, depuis toujours l'élément fondamental autour duquel toute la programmation du festival se construit. Dans la même logique, le festival *Il dono della diversità* de Rome, choisit d'héberger les spectacles dans des théâtres pour souligner la liaison entre le conte et la scène, mise en avant par les deux organisateurs de l'événement.

Cette analyse des différents festivals que j'ai eus l'occasion d'ethnographier montre à quel point une relation semble se dessiner entre 4 types d'acteurs fondamentaux : les conteurs, les spectateurs, les contes proposés et les lieux de performance. Chaque festival est donc un événement particulier et différent des autres : dans mes interviews, les conteurs observent comment le fait de performer le même spectacle dans deux festivals rend ces deux performances sensiblement différentes l'une de l'autre. Il est donc intéressant de remarquer comment cette vision du phénomène théâtral reprenne, en quelque sorte, les idées des théoriciens contemporains de l'acte théâtral, qui voient le théâtre comme une relation se dessinant entre, un comédien et un spectateur (Grotowski), qui prend également en considération des aspects liés au contexte et au lieu dans lesquels le spectacle se déroule (Grotowski, Brook) et les contenus de la pièce (Artaud). Une performance de théâtre de narration, semble vraiment être cet événement éphémère dont Peter Brook (1980) nous parle.

Pour terminer cette analyse des nouveaux contextes de conterie, qui ont vu le jour à partir de la 3^{ème} génération des conteurs italiens, il faut à mon avis parler encore d'une manifestation qui ne touche que partiellement les conteurs italiens mais qui est devenu une occasion de

⁹² Traduction personnelle du texte italien : « *Il festival per la sua 5° edizione sarà ancora una volta ospitato negli spazi del Parco Regionale dell'Appia Antica, luogo ricco di storie e di storia per antonomasia.*» (<http://www.raccontamiunastoria.com/festival-storytelling-internazionale>, consulté le 29.11.2013)

conterie pour ces artistes du conte dramatisé : il s'agit de la Nuit des Contes Suisse. Comme je viens de le dire, cette manifestation ne touche que partiellement les conteurs italiens et cela pour différentes raisons : premièrement, elle se déroule en Suisse et n'existe pas sur le territoire italien en tant que manifestation généralisée. Des nuits des contes à niveau local sont organisées en Italie, mais à ma connaissance aucune manifestation nationale de ce type, avec un thème généralisé et se déroulant à la même date n'existe pas actuellement dans le *Bel Paese*. Deuxièmement, il ne s'agit pas d'un événement expressément organisé pour héberger des spectacles de théâtre de narration : le but, comme nous le verrons par la suite, est de permettre aux enfants d'écouter des contes et la modalité de narration reste libre (les participants à la Nuit Suisse des Contes peuvent lire, jouer du théâtre, chanter, créer des spectacles de marionnettes, et employer toute sorte de technique). Troisièmement, la Nuit des Contes existait bien avant l'arrivée de la troisième vague de conteurs italiens. Ce n'est que suite à la multiplication de conteurs, engendrée surtout par la troisième vague, que les conteurs artistiques ont commencé à jouer dans cet événement.

La Nuit Suisse des Contes – dans sa partie spécifique se déroulant au Tessin – héberge presque uniquement des conteurs italophones tessinois. Cependant, il est vrai que la filiation entre conteurs italophones actifs au Tessin et conteurs italiens est directe, car les tessinois voulant se former à la narration dramatisée en italien n'ont que deux choix : premièrement, se rendre en Italie pour suivre des cours de formation (choix qui devient une obligation s'il s'agit d'un cours pour conteurs dits « avancés » car la plupart des moments de formation organisés sur le territoire tessinois sont consacrés à des introductions à l'art de la conterie ou à des formations de base) ou, deuxièmement, suivre des cours organisés au Tessin. Dans ce deuxième cas, ils seront encadrés soit par des conteurs italiens venant au Tessin pour donner ce cours, soit par des conteurs tessinois qui ont suivi des formations auprès des conteurs italiens.

La Nuit des Contes Suisse voit le jour, historiquement, en 1991. C'est à ce moment que l'*Institut Suisse Jeunesse et Médias*, une institution visant à la promotion de la littérature pour la jeunesse et à l'usage des nouveaux médias par les jeunes (financé directement par l'Office Fédéral de la Culture), décide de proposer une manifestation à l'échelle nationale avec pour but celui de relancer la pratique du conte pour les jeunes. Depuis là, la Nuit des Contes a lieu tous les ans, le deuxième vendredi du mois de novembre. Le succès est grandissant : en 2013, dans le seul Canton du Tessin, la manifestation s'est déroulée en 120 lieux différents (principalement auprès des écoles primaires et secondaires, avec des performances réservées aux enfants et jeunes fréquentant ces instituts scolaires) et en 15 lieux supplémentaires

ouverts au public. Chaque année, un thème spécifique est choisi au niveau national et fait office de fil rouge auquel les conteurs doivent s'inspirer pour le choix de leurs contes. Comme je l'ai déjà dit, la Nuit Suisse des Contes n'est pas un moment réservé à priori à des conteurs issus du théâtre de narration italien : la plupart des participants à la Nuit des Contes est constituée, en effet, par des parents d'enfants fréquentant l'école, qui se mettent à disposition pour raconter le temps d'un soir. Déterminant, pour la gestion des offres liées à la Nuit des Contes, sont en effet les comités des parents des enfants de chaque école qui ont, dans la plupart des cas, la responsabilité de l'organisation locale de l'événement.

Cependant, de plus en plus de conteurs sont contactés pour compléter l'offre de chaque endroit dans lequel la Nuit des Contes se déroule. En 2013, par exemple, suite à ma posture de conteur, j'ai pu recevoir une quinzaine d'appels de différents endroits qui demandaient ma participation à leur Nuit des Contes. La Nuit Suisse des Contes au Tessin est, aujourd'hui, une des manifestations les plus importantes pour les conteurs tessinois, et cela pour deux raisons fondamentales. Premièrement, il s'agit dans la majorité des cas du premier contact que les conteurs ont avec le théâtre de narration. Nombreux conteurs amateurs ou élèves-conteurs avouent avoir pris connaissance de l'existence de cette modalité de conterie en ayant participé, soit comme conteurs soit comme spectateurs à une nuit des contes organisée au Tessin. Suite à cet événement, certains d'entre eux ont choisi d'approfondir la question en suivant un cours d'initiation à la conterie. Deuxièmement, pour les conteurs la Nuit Suisse des Contes au Tessin est un excellent moment pour raconter devant un public, ce qui parfois n'est toujours facile. Au Tessin les occasions de conterie restent limitées par rapport à d'autres genres de théâtre. Une analyse que j'ai accompli en marge de mes recherches sur les programmes annuels des principaux théâtres dans le Canton du Tessin entre 2011 et 2013, a montré qu'il est très rare de voir des conteurs programmés: quand c'est le cas, en outre, les conteurs proviennent dans la presque totalité des cas de l'Italie. Si on ajoute à ce fait la politique du festival de Arzo de consacrer peu de place aux conteurs amateurs ou aux conteurs tessinois par rapport aux conteurs venant de l'Italie ou d'autres endroits du monde, on comprend facilement que pour les conteurs tessinois le fait de pouvoir compter sur une manifestation de ce type soit vue comme important.

Ce focus sur les lieux de performance du théâtre de narration à l'heure actuelle, nous montrent comme la tendance est celle de sortir ces performances théâtrales du lieu théâtre *stricto sensu*. Certains conteurs ont souligné un rapport qui pourrait être vu comme problématique sous certains aspects entre le théâtre des contes et la scène théâtrale.

Roberto Anglisani, par exemple, m'expliquait que « [...] *le fait d'avoir fait monter la narration sur scène l'a un peu tuée.* ». Pour argumenter sa prise de position, le conteur soulignait comment le conte, même dramatisé, aurait besoin pour fonctionner du contact perpétuel entre le conteur et son public. Pour ce faire, le conteur a donc besoin de voir ses spectateurs, afin de garder sous contrôle les réactions de ces derniers à la conterie. Performer dans un théâtre, empêcherait ou rendrait difficile la création de ce lien et cela pour deux raisons. Premièrement, le fait de faire monter le conteur sur une scène produit une séparation physique évidente entre le conteur et son public. Une translation du conteur s'instaure, soit sur un plan horizontal, soit sur un plan vertical. Le conteur se trouve dans une position plus élevée que celle de son public et en regardant droit devant lui il aura de la peine à retrouver les yeux de ces spectateurs. On verra par la suite à quel point le contact visuel est un élément que mes interviewés jugent fondamental et qui doit être soigné avant le début et pendant chaque spectacle. Deuxièmement, l'utilisation du noir rend également impossible pour le conteur d'observer ses spectateurs et biaise la construction de la relation de conterie. En effet, une fois que les lumières de salles ont été éteintes, la seule source de lumière dans la salle est celle qui éclaire la scène et ses occupants. Celle-ci permet au public de voir la scène et les comédiens mais rend problématique le contraire. Anglisani m'expliquait que c'est pour cette raison qu'en Espagne les conteurs à théâtre demandent à pouvoir conter en laissant allumées – au moins partiellement - les lumières de salle.

Au-delà de certaines réticences à performer dans certains lieux, les conteurs peuvent aujourd'hui compter sur une plus grande palette de lieux de performance. L'institution des festivals de narration a donné plus de visibilité à ce genre de théâtre et il n'est pas rare de trouver des spectacles de narration programmés par des écoles (surtout primaires et enfantines) ou encore par d'autres Institutions (par exemple des ONG, des Associations de quartier ou des Associations travaillant dans le domaine des activités pour la jeunesse). Les conteurs racontent donc aujourd'hui un peu partout : dans des salles de conférences, dans des écoles, en plein air, dans des restaurants et même dans des marchés de Noël.

Conclusion

L'analyse conduite dans ce chapitre nous a permis de mettre en évidence une série d'éléments intéressants et utiles à la compréhension des logiques sociales et artistiques à la base de l'émergence et du développement du théâtre de narration italien.

L'élément le plus important, à mon avis, est celui de l'interaction toujours présente et toujours forte entre ce genre de théâtre, la société italienne et l'avant-garde théâtrale occidentale

d'après '68. Une bonne partie des logiques qui ont donné naissance à ce phénomène théâtral proviennent de cette triangulation. Il faut cependant souligner que ces trois éléments continuent aujourd'hui à influencer et déterminer les formes actuelles que ce phénomène artistique prend, jour après jour.

Un deuxième élément à retenir concerne le moment historique actuel. Le théâtre de narration se confronte aujourd'hui avec une situation très particulière par rapport à son passé, car depuis l'arrivée de la troisième vague de conteurs, l'ouverture à des phénomènes d'hybridation se fait de plus en plus manifeste. Si au début la narration dramatisée avec des caractéristiques claires et bien définies, reliées surtout à celle que j'ai déjà appelée une « application orthodoxe des principes grotowskiens du théâtre pauvre », aujourd'hui ce n'est plus le cas. Ces mêmes principes sont repris selon des clés de lecture différentes et même opposées. Le théâtre de narration s'hybride et la narration (telle que les conteurs de la première heure la pensaient) se combine avec d'autres langages, gardant un rôle important mais perdant le monopole qu'il avait dans les tout premiers spectacles. Actuellement, il ne semble pas y avoir de grandes oppositions à ces changements esthétiques et formels, mais la période historique considérée est très courte et il est impossible, à l'heure actuelle, de formuler des prévisions pour le futur.

Un troisième élément qu'il faut remarquer est le fait que, étant donnée l'histoire encore courte de ce genre de théâtre, nous nous trouvons dans un moment très intéressant pour l'étude scientifique des conteurs. Tous les acteurs sociaux importants pour la naissance et le développement de la narration dramatisée jusqu'à l'heure actuelle, sont encore vivants et en activité. La triade fondamentale du début, Marco Baliani, Marco Paolini et Laura Curino, continuent à calquer les scènes. Gabriele Vacis est toujours en activité (bien qu'actuellement il soit engagé également sur d'autres fronts théâtraux et ne travaille plus uniquement sur la narration). Dario Fo, malgré la mort récente de sa femme et partenaire artistique Franca Rame, continue à sillonner l'Italie et l'Europe entière avec ces monologues qui ont été, nous l'avons vu, très importants pour l'histoire du théâtre de narration italien. À côté de ces premiers acteurs sociaux, des nouveaux groupes de conteuses et conteurs travaillent et les collaborations entre conteurs des différentes vagues sont à l'ordre du jour. Le dialogue intergénérationnel est donc très présent et contribue à la rénovation continue de ce genre de théâtre.

C'est en gardant à l'esprit cette vitalité sociale, qu'il sera maintenant intéressant de décortiquer plus dans les détails deux éléments constitutifs de la pratique du conte dramatisé en Italie : les parcours de formation et le processus de création des pièces. Il s'agit de deux

moments qui ont toujours été négligés par les chercheurs qui se sont livrés à une analyse scientifique de ce théâtre, mais qui permettront – à mon avis – de mettre en évidence des éléments fondamentaux de ce style et même de la conception contemporaine d'autres formes théâtrales et d'autres moments de vie sociale.

Comme le témoigne Christian Salmon, citant Roland Barthes, la narration est l'un des moyens les plus importants pour les êtres humains pour leur permettre de comprendre et organiser la connaissance du monde qui les entoure (Salmon 2013).

Acte II « Maman, apprends-moi à conter »

Après avoir détaillé l'histoire et les éléments théoriques à la base du théâtre de narration italien, je vais maintenant me consacrer à une analyse des parcours formatifs que les individus souhaitant se former au conte dramatisé peuvent suivre.

La question du parcours de formation dans le théâtre de narration doit être traitée avec prudence et cela pour deux questions. Premièrement, les individus qui veulent raconter sur scène ne sont pas obligés à suivre un parcours de formation. Deuxièmement, il n'existe pas un seul parcours de formation à l'art de la narration dramatisée, mais une large panoplie de possibilités. Comme nous venons de le voir dans la partie consacrée à l'histoire du théâtre de narration, dès l'apparition des premiers cours de formation, chaque conteur-formateur s'est inspiré de son propre parcours et de sa propre façon de concevoir le conte pour dessiner et structurer ses cours et ses stages. Il n'est donc pas possible de parler d'un seul parcours de formation, mais plutôt d'un réseau d'offres formatives différentes. C'est dans cet univers hétérogène que les apprentis-conteurs apprennent rapidement à se situer.

À l'intérieur de cette offre formative en constante évolution, nous pouvons observer des éléments presque omniprésents, en ce qui concerne les méthodes de transmission des connaissances, des compétences et des attitudes propres à un conteur. Certains des contenus transmis par les formateurs sont également communs à tous les cours. J'essaierai de construire ce chapitre en prenant en compte ces tendances lourdes, afin de montrer comment, à l'intérieur de cette offre apparemment hétérogène, une sorte d'uniformité peut être observée.

Pourquoi parler du parcours de formation ?

Dès le début de ma recherche, je me suis confronté à une difficulté majeure dans l'étude du théâtre de narration italien. J'observais des conteurs sur scène en étant conscient du fait que ces artistes avaient – dans la majorité des cas – suivis des moments de formation⁹³. Je me rendais ainsi de plus en plus compte que la simple observation de la performance sur scène ne me permettait pas de comprendre pleinement tout le travail de préparation à travers le processus créatif mis en place pour traduire le conte choisi en performance scénique. Cette préparation se déclinait autour de deux axes de travail : la préparation personnelle du conteur et le travail autour de la pièce. La seule approche d'un art performatif à travers le moment de

⁹³ Il faut rappeler qu'avant le début de mon terrain, j'avais déjà eu l'occasion de suivre deux ou trois stages d'initiation à l'art de la narration dramatisée comme conteur amateur. La matière ne m'était, donc, totalement inconnue.

la performance, très chère par exemple à Victor Turner (1986) ou à Bauman (1984), Schechner (2006) et plus en général aux adeptes du courant que nous nommons *performance studies*, était donc inefficace, car incapable de mettre en évidence les logiques sous-jacentes au travail sur scène. Pour compléter mon approche, je me suis consacré à une analyse des moments de pré-expressivité (Féral 1993), c'est-à-dire aux moments se trouvant en amont de la performance. Partant de l'idée selon laquelle ces moments pré-expressifs seraient composés par deux éléments (le conteur et la pièce), je vais focaliser mes analyses sur ce qui permet la préparation personnelle du conteur (les moments de formation, dans ce chapitre) et ce qui entre en ligne de compte pour travailler la pièce (le processus créatif, dans le troisième acte de ce travail).

Etudier des moments de formation permet de mieux situer et comprendre ce que l'on voit sur scène lors de la performance du conteur (et du *performer* en général). En même temps, le fait de consacrer une partie de mon enquête à l'analyse des parcours de formation m'a permis d'améliorer mes connaissances techniques dans l'art de la narration dramatisée. Cela m'a été utile premièrement pour mieux situer mon analyse scientifique du théâtre de narration et, deuxièmement, pour mieux m'intégrer à la communauté de conteurs italiens. Cette intégration progressivement construite a été un élément précieux tout au long de mon enquête de terrain : elle m'a en effet ouvert des portes inattendues, me permettant d'obtenir des contacts, des entretiens et des occasions d'observation.

En regardant un conteur ou un autre acteur social performant dans le domaine de la littérature orale, un observateur peu averti pourrait penser que sa pratique relève d'une forme de spontanéité et de liberté presque totale. En réalité, comme nous le dit Casajus : « *La « littérature orale » est tout simplement l'ensemble de ces paroles privilégiées à un titre ou à un autre. Leur production mobilise des savoir-faire fort variés, élémentaires ou raffinés [...]* » (Casajus 2012 :9). La pratique de la littérature orale, et du conte dans notre cas spécifique, est donc composée aussi de techniques et de connaissances qui sont apprises et développées tout au long de la carrière d'un conteur. Il ne faut pas, cependant, tomber dans le piège de tout référer aux moments de formation. La performance reste un moment fondamental qui permet de comprendre des aspects inobservables dans les coulisses de la scène. Dans le cas concret du théâtre de narration italien cette importance est justifiée pour au moins deux raisons. Premièrement, lors des performances en public une interaction implicite ou explicite entre le conteur et son public se met en place. Deuxièmement, et cela sera encore plus évident quand on parlera du processus créatif, pendant une performance sur scène les conteurs ont l'habitude d'essayer des nouveautés au niveau du texte performé, de la gestuelle, ou d'autres

éléments. Ces changements sont fréquemment utilisés avec pour but de tester la réaction du public. Suivant les feed-back des spectateurs, les conteurs choisissent si continuer à adopter ces changements ou si les abandonner lors des performances suivantes. La performance sur scène devient, autrement dit, une partie intégrante de l'apprentissage des conteurs. Cet apprentissage se construit en situation. L'étude des situations de pré-expressivité, n'est donc pas, lui non plus, explicatif de toute la réalité du théâtre de narration.

L'analyse des parcours de formation permet de comprendre ce que les conteurs font sur scène et pour quelles raisons ils le font. Si nous considérons la communauté des conteurs italiens comme une communauté de pratiques (Wenger 2005), l'étude des moments d'apprentissage nous permettra de mieux comprendre les éléments autour desquels se construisent les mécanismes d'entrée dans cette communauté (Muller-Mirza 2007).

D'autres éléments peuvent justifier l'importance de compléter la littérature existante sur le sujet en abordant cet élément qui a été jusqu'à maintenant ignoré par les chercheurs. Premièrement, une analyse des parcours de formation dans le domaine de la narration théâtrale italienne, permettra de mettre en lumière une tendance nouvelle mais qui est en train de s'affirmer progressivement dans le monde du théâtre de narration : la recherche d'une institutionnalisation. Le théâtre de narration, est né des phénomènes de narration à tradition orale et spontanée. Cependant, ce genre théâtral a progressivement subi une évolution qui l'a sorti de la spontanéité et, dans nombreux cas, de sa dimension purement orale. Les pièces sont programmées souvent à l'avance et jouées dans des lieux définis et à des dates précises. Dans nombreux cas, surtout pour les spectacles tournant dans une programmation théâtrale *mainstream*, un texte (ou une ébauche de texte, comme par exemple un canevas de séquences) substitue la simple transmission orale. À l'intérieur de ce phénomène s'insère également une tendance à l'institutionnalisation de ce genre de théâtre : le théâtre de narration commence à avoir sa place dans des théâtres, mais également dans un univers de festivals à lui consacrés. Des offres de formation souvent annexées à ces festivals. Le développement d'un appareil formatif, est un signe marquant, de cette volonté d'institutionnaliser la narration dramatisée italienne et de donner de visibilité à ce style de performance théâtrale. En se livrant à une analyse des parcours formatifs proposés aux individus désirant s'initier à l'art de la narration sur scène (ou qui aimeraient progresser dans leur parcours de conteurs) on pourra mieux comprendre une partie de cette dynamique.

J'aimerais également souligner qu'un processus de formation est un moment dans lequel le formateur est appelé à attribuer un sens à la matière qu'il est en train de transmettre à ses apprenants. Par conséquent, c'est à ce moment qui se crée un double phénomène de

réélaboration de la matière à transmettre. Les connaissances, les compétences et les attitudes doivent être rendues accessibles à l'univers de sens de l'apprenant. Il faut donc que le formateur mette de l'ordre dans toute sa connaissance afin d'en faciliter la transmission à des individus n'ayant pas le même niveau de connaissances ni la même capacité de compréhension dans ce domaine. Le formateur devient donc un sélectionneur des contenus à transmettre (Berbaum 1984). En même temps, le formateur attribue un nouveau sens personnel soit à son chemin personnel dans le théâtre de narration, soit à son rôle de formateur. On pourrait donc affirmer que le fait de se concentrer sur l'analyse des processus de formation permet également de se questionner sur des attributions de sens à l'art de la conterie par les formateurs qui nous seraient autrement impossibles d'observer.

Une toute dernière raison justifiant l'intérêt à analyser la formation des apprentis-conteurs découle de la double relation qui existe entre la narration et le domaine de la formation. Le conte dramatisé n'est pas uniquement une discipline artistique dans laquelle se former, mais également une méthode utilisée dans nombreux processus de formation. Dans son étude sur les différentes formes d'emploi du *storytelling*, Christian Salmon décrit l'utilisation fréquente du conte dans la création de simulateurs utilisés pour la préparation des soldats américains combattant en Iraq et Afghanistan (Salmon 2013). L'auteur observe comment l'armée américaine fasse souvent recours à des professionnels de la narration pour concevoir des logiciels permettant de mettre les soldats face à des situations simulées, mais qui doivent être perçues comme réelles. La tâche de ces professionnels est celle de recombinaison des informations récoltées sur le terrain de guerre afin de présenter une narration réaliste et cohérente avec les situations concrètes auxquelles les combattants seront confrontés une fois engagés sur le terrain. D'autres études, comme celui de Bachelart et Pineau (2009) ou celui de Dominicé (1992) soulignent l'importance des approches au monde de la formation passant par une utilisation de la narration, surtout en ce qui concerne la narration biographique personnelle. L'idée commune à ces approches théorise que les apprenants sont en mesure d'apprendre des nouvelles connaissances, de nouvelles compétences ou encore de développer des nouvelles attitudes en réfléchissant de façon systématique à leur parcours de vie. Pour favoriser ce phénomène d'apprentissage, il est essentiel que le formateur puisse procéder à la récolte de récits biographiques personnels des apprenants. Une narration active de la part des apprenants est la méthode qui permet cette récolte.

Toutes ces raisons soulignent donc l'importance analyse à la fois des contenus proposés dans les moments de formation et des modalités de transmission de la matière. C'est sur ces deux grandes catégories d'éléments que je vais baser mon analyse.

Une clarification à propos des termes utilisés

Le domaine de la formation et de l'apprentissage est actuellement en train de se développer de façon importante. On parle de formation dans de nombreuses occasions, soit dans le cadre de la formation scolaire, soit en ce qui concerne la formation d'adultes ou encore la formation continue. Il est donc important de clarifier d'avantage les termes que je vais utiliser tout au long de ce chapitre et leurs significations. Je vais sélectionner ces termes et leurs définitions suivant une logique fonctionnelle, cherchant à privilégier les éléments qui me permettront d'illustrer efficacement mes propos et mes réflexions. La nécessité de donner des définitions claires pour éloigner toute ambiguïté et toute confusion sémantique, porte à mon avis sur deux groupes de termes.

Le premier groupe est celui relatif au processus : il faudra, autrement dit, distinguer entre les termes de formation, apprentissage et enseignement. Une distinction entre ces trois types de processus est faite par Berbaum, qui définit l'apprentissage comme «... un processus de construction et d'assimilation d'une réponse nouvelle, c'est-à-dire comme une démarche d'ajustement du comportement soit à l'environnement soit au projet retenu par l'intéressé.» (Berbaum 1984 : 6). Suivant ce point de départ, l'apprentissage serait un phénomène centré sur l'individu et sur sa capacité à donner une réponse sous forme d'évolution comportementale. La formation, toujours selon Berbaum, serait par contre un type particulier de situation artificiellement construite par une série d'acteurs sociaux avec comme but celui de favoriser l'évolution comportementale d'un groupe d'individus appelés apprenants (Berbaum 1984). Pratiquement toutes les sources que consultées pour la réalisation de ce chapitre sont d'accord d'affirmer que l'enseignement n'est qu'un type de situation de formation : d'autres expériences dans la vie personnelle d'un apprenant peuvent engendrer un phénomène d'apprentissage et donc faire office de moments de formation. Il suffit de se pencher brièvement sur les théories traitant de la relation entre biographie, narration et apprentissage, pour en avoir une idée. Philippe Carré illustre très bien ce nouveau paradigme en théorisant l'entrée de notre société qu'il appelle société cognitive dans un nouveau régime. Ceci se caractériserait par la prédisposition demandée aux individus à apprendre tout au long de leur vie (Carré 2005) que l'auteur appelle *apprenance* et qui peut être définie comme un « [...] ensemble de dispositions favorables à l'acte d'apprendre dans toutes les situations, qu'elles soient formelles ou non, expérientielles ou didactiques, autodirigées ou dirigées, intentionnelles ou fortuites. » (Carre 2005 : XI). Cette vision rejoint de celle de Bézille et Courtois (2006) qui voient une étroite relation entre la formation et l'expérience concrète faite par les apprenants (et les formateurs) soit dans des moments de formation soit dans d'autres moments de leur

vie. Cette idée, nous le verrons par la suite, est particulièrement importante et présente dans le processus de formation des apprentis-conteurs au niveau des contenus transmis comme au niveau des méthodes de transmission de la matière.

Une deuxième précision doit être faite au niveau des termes utilisés pour désigner les contenus d'un processus de formation. Mon expérience professionnelle en tant que formateur d'adultes (surtout dans le domaine des moniteurs de sport pour l'institution suisse Jeunesse&Sport⁹⁴) m'a montré qu'une définition assez répandue dans le sens commun veut que 3 types de contenus soient transmis lors d'un processus de formation. Il y aurait premièrement les savoirs, c'est-à-dire des éléments théoriques appelés également connaissances. Deuxièmement, nous pouvons considérer les savoir-faire, expression désignant des savoirs pratiques et des façons d'agir concrètement dans des situations spécifiques, qui sont également désignés avec le mot compétences. Pour conclure, il faut mentionner les savoir-être, autrement dit des façons de se comporter dans certaines situations, qu'on appelle également attitudes. À vrai dire, une attitude est plutôt propre à une personne. Elle fait partie de sa personnalité et ne peut pas être transmise au même titre qu'une connaissance ou une compétence. Cependant, si nous assumons la définition que Berbaum (1984) nous a donnée d'un processus d'apprentissage, nous pouvons conclure que les attitudes peuvent également être influencées par des situations d'apprentissage et rentrent donc à plein titre dans les contenus d'un processus de formation.

François-Marie Gérard, directeur adjoint du Bureau d'Ingénierie en Éducation et en Formation de Louvain-la-Neuve, remet cette distinction en question. Selon son idée, la matière transmise lors d'un processus de formation devrait prendre le nom générique de savoir. Un savoir est pour Gérard le fait d'« [...] être capable d'exercer une activité [...] sur un certain contenu [...] qui appartient à un domaine particulier. » (Gérard 2000 :1).

Le concept de savoir jouerait le rôle d'un label générique, dans lequel le chercheur opère une distinction entre trois types de données qui peuvent être transmises lors d'un processus de formation : les savoir-reproduire, les savoir-faire et les savoir-être.

Le savoir-reproduire serait la capacité à reproduire correctement soit une pratique soit un discours inhérent cette pratique. Il peut être littéral (c'est-à-dire impliquer une reproduction identique de ce que l'apprenant a appris, par exemple si celui-ci répète par cœur une

⁹⁴ Domaine de formation de moniteur de différentes disciplines sportives géré et directement subordonné au Département fédéral de la défense, de la protection de la population et des sports, dans le cadre duquel je m'occupe de former des moniteurs et des formateurs de moniteurs. (cf. <http://www.jeunesseetsport.ch>)

définition) ou transposé (dans ce cas, l'apprenant reproduit le discours ou la pratique avec ses propres mots et ses logiques de travail, en marquant une distinction avec la matière transmise par le processus de formation) (Gérard 2000).

Le savoir-faire, par contre, dénote toute connaissance ou pratique qui est transformée par l'apprenant pour être adaptée à une nouvelle situation (Gérard 2000). Dans ce cas, le niveau d'appropriation demandé sera plus élevé, par rapport à un savoir-reproduire. Différemment de ce qui se passe pour les savoir-reproduire, les savoir-faire demandent à l'apprenant de se confronter à une situation nouvelle et jamais expérimentée. Dans la distinction entre ces deux catégories de savoir, l'auteur semble ne pas se baser sur le type de contenu. Tous les deux groupes de savoirs peuvent inclure soit des pratiques soit des discours, contrairement à ce qui était le cas lors de la première tripartition évoquée. Gérard semble vouloir plus distinguer le contexte dans lequel le savoir est inséré. Si la situation d'activation du savoir par l'apprenant est la même que celle de son apprentissage, on parlera d'un savoir-reproduire. Si, au contraire, le savoir est activé dans une nouvelle situation, différente de celle dans laquelle l'apprenant l'a appris, on parlera d'un savoir-faire.

L'analyse de Gérard est complétée par le savoir-être, notion qui indique « [...] *la façon d'appréhender sa propre personne, les autres, les situations de la vie en général, dans sa [= de l'apprenant] manière de réagir et d'agir.* » (Gérard 2000 : 2).

Le classement opéré par Gérard élargit ultérieurement la vision donnée par le sens commun à propos des différents types de savoirs potentiellement transmissibles lors d'un processus de formation. Deux éléments, me semble importants dans le cadre de mon analyse. Premièrement, en analysant la distinction faite entre savoir-reproduire et savoir-faire, on observe l'importance du rôle joué par la situation dans laquelle les processus d'apprentissage et de réactivation du savoir se déroulent. L'apprentissage est influencé par le contexte et ceci est un point d'une importance capitale pour comprendre les comment les processus de formation se structurent et se déroulent. Une réflexion en guise de corollaire à ce premier point doit être faite. La tripartition du sens commun nous montre les différents types de savoirs qui peuvent être transmis mais ne nous en dit rien à propos de la modalité avec laquelle un savoir, un savoir-faire ou un savoir-être peuvent être jugés comme acquis. Le classement proposé par Gérard nous permet de comprendre que, indépendamment du fait qu'il s'agisse d'une connaissance théorique ou pratique, pour être acquis un savoir doit pouvoir être reproduit, dans un premier temps et, ensuite être adapté à une situation nouvelle. Cette caractéristique évolutive d'un savoir, doit être prise en compte sérieusement dans une analyse des parcours de formation dans le théâtre de narration italien. Une grande

partie de la formation vise à donner la possibilité aux apprentis-conteurs de se confronter avec des situations nouvelles dans le but de leur demander d'adapter les savoirs appris et de les implémenter dans leur pratique. Nous rejoignons l'idée selon laquelle un savoir serait indissociable du « faire », d'une action (Adell 2011).

Le deuxième élément à considérer est que cette nouvelle tripartition des savoirs élargit et complète la définition que l'on pourrait donner d'un savoir-être. En ce qui concerne la définition que nous avons appelée « du sens commun », un savoir-être serait centré sur la personne de l'apprenant, sur son attitude. La définition donnée par Gérard (2000) précise ultérieurement cette idée d'attitude et mobilise deux éléments fondamentaux : la déjà citée situation-cadre dans laquelle un apprentissage est toujours inséré et le rôle joué par les autres individus faisant partie du contexte d'apprentissage. L'apprentissage est donc encore plus évidemment un phénomène social. Les individus, soit en tant qu'apprenants soit en tant que formateurs, échangent des connaissances soit dans les moments formels et les moments informels. Notons, en passant, que lors d'un processus de formation, la dichotomie entre apprenant et formateur n'est pas univoque. Les formateurs peuvent être également vus comme des apprenants à leur tour (Berbaum 1984) car le savoir a toujours des effets structurés mais également structurants (Adell 2011).

Cette dimension omniprésente des occasions d'apprentissage est développée également grâce au concept d'apprentissage situé (*situated learning*). Ce concept théorise que nombreuses activités de tous les jours cachent un potentiel d'apprentissage. Cela est possible car ces activités sont situées dans un contexte précis et partagé par l'apprenant et le formateur. Dans cette vision, la situation d'apprentissage ne peut exister que grâce à l'implication personnelle de l'apprenant dans un contexte et à son entrée en relation avec la situation et les autres apprenants qui se trouvent dans la même situation (Lave et Wenger 2009). Nombreux moments d'apprentissage offerts aux conteurs semblent construits autour de cette notion. L'interaction entre les participants d'un même cours et avec le formateur est amplement favorisée par ce-dernier. Les formateurs que j'ai pu interviewer ont tous souligné que cette attention à la dimension interactive apporte un grand nombre d'avantages dans le développement technique de leurs apprenants. Le partage des expériences personnelles mais également de l'expérience communautaire du groupe de conteurs en formation, permet aux apprentis d'acquérir des savoirs supplémentaires. Les formateurs encouragent souvent leurs apprenants à ne pas se contenter de suivre une formation théâtrale ou des cours spécifiques au domaine du théâtre de narration. Au contraire, ils les encouragent à donner de la place à leur pratique personnelle de la narration sur scène. Selon l'avis de la plupart des formateurs,

la pratique permet – en effet – au conteur de se confronter à une série de problèmes qui ne peuvent pas être recréés lors des cours de formation. Par exemple, nous pouvons citer le fait de devoir conter dans une salle bruyante à la base non adaptée à programmer des spectacles de narration. Cette vision confirme le point de vues des théoriciens soutenant l'apprentissage situé. Ces chercheurs observent que les moments d'apprentissage ne se composent pas uniquement par des moments ordinaires proposant un apprentissage scolaire détaché de toute situation concrète. Une autre partie constitutive de ces moments repose sur la possibilité de favoriser le contact de l'apprenant avec une série de situations concrètes. C'est d'ailleurs pour cela que, comme nous le verrons par la suite, une large partie du temps d'un cours de formation pour les apprentis-conteurs est consacré à donner la possibilité aux apprenants de pratiquer leurs contes face à un public composé par les autres participants au cours et le formateur. Cette possibilité est un fil rouge présent dans chaque occasion de formation, indépendamment du niveau des participants : même les conteurs débutants à leur première expérience formative profiteront de la possibilité de partager leur pratique lors d'un moment de formation.

Pour conclure cette réflexion à propos des termes qui seront employés nous devons encore nous pencher sur l'avis des anthropologues confrontés à l'étude des savoirs. Ce domaine d'étude de la discipline anthropologique s'intéresse, comme nous le dit Nicolas Adell (2011), aux conditions sociales permettant aux individus d'avoir accès à un savoir. Dans son ouvrage consacré à la description des lignes fondamentales de l'étude anthropologique des savoirs, Adell consacre une partie de texte aux distinctions qui peuvent être faites entre les différentes formes de savoir. Je parle bien de distinctions au pluriel, car plusieurs points de vue peuvent être considérés, suivant le critère sur lequel notre tentative de catégorisation sera construite. Adell nous dit que les savoirs peuvent être organisés partant d'une analyse de leur contenu mais également de leurs modalités de transmission (Adell 2011). Ce présupposé de base sera précieux pour mon approche de la formation dans le théâtre de narration. Cela non pas dans une tentative de fournir une classification jugée comme scientifiquement pertinente des savoirs observés sur mon terrain. Je vais, au contraire, renoncer à cette idée, car je me livrerais à une démarche forcément partielle et inexacte. Les observations de Adell sur la nature plurielle des formes d'organisation et de description des savoirs m'aideront plutôt à organiser mes données et à établir une liste d'éléments à considérer pour avoir une vision du processus d'apprentissage et de l'offre de formation dans le cadre spécifique de mon objet d'étude qui soit la plus complète que possible.

Reprendre l'historique de l'offre formative pour en comprendre les logiques actuelles

L'analyse historique qui a fait l'objet de la partie précédente de ce travail, a montré que l'offre de formation destinée aux apprentis-conteurs italophones a vu le jour à un moment précis, avec une série de buts et suivant une évolution bien spécifique.

Au tout début de la narration dramatisée, il n'y avait aucun parcours de formation spécifique à l'art de la narration sur scène. Les 3 comédiens travaillant dès le début sur cette nouvelle forme théâtrale provenaient d'autres expériences soit théâtrales soit formatives, liées surtout à leurs activités artistiques dans d'autres compagnies théâtrales et à des parcours de formation suivis dans le cadre des *accademie* menant à l'obtention d'un diplôme de comédien de théâtre reconnu par l'Etat Italien. Ce n'est qu'après un certain nombre d'années que les premiers parcours de formation spécialement conçus par ces trois comédiens pour leurs collègues désirant s'initier à ce nouveau genre de théâtre ont été créés. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédant, ce changement est dicté par plusieurs raisons de type personnel comme de type économique.

Cette première tentative de créer un parcours de formation menant à la maîtrise de cette modalité d'expression théâtrale est caractérisée par une série d'aspects déjà détaillés dans la partie historique. Il est cependant important de les reprendre brièvement. Premièrement, il faut considérer les destinataires de ces cours: les premières occasions de formation qu'elles élargissent le bassin de conteurs sur scène, mais ne sont accessibles qu'à des comédiens ou des comédiennes ayant déjà complété une première formation dans le domaine de la performance théâtrale. Ces acteurs sociaux, donc, ont déjà une technique de jeu sur scène que l'on pourrait qualifier « de base » et une expérience pratique dans d'autres genres de théâtre. La formation dispensée dans le cadre de ces premiers moments est donc vue comme un complément à une formation générale que le comédien devait nécessairement avoir suivi, avant de se livrer à ce nouveau genre théâtral. Ce n'est qu'après cette période transitoire que la formation à l'art du conte dramatisé s'ouvre progressivement afin de toucher un plus grand nombre de personnes. Cette ouverture fera entrer dans le système de formation du théâtre de narration des acteurs sociaux n'ayant pas nécessairement de formations théâtrales préalables. Le but de ces futurs conteurs sera aussi différent, car ces individus ne rechercheront pas (ou pas uniquement) la performance théâtrale avec des fins professionnels.

Ce changement qui s'insère dans un plus vaste phénomène de démocratisation de la diffusion du théâtre de narration (à travers notamment la pluralisation des occasions de conterie) est un moment important qui détermine des changements profonds dans la conception et la

structure des parcours de formation. C'est ce changement qui nous amènera à la situation actuelle.

Trois éléments doivent être retenus et seront détaillés dans la suite de mon analyse. Premièrement, l'ouverture progressive de ces parcours de formation élargit le bassin potentiel d'apprenants et fait augmenter la demande de participation aux parcours de formation. Cela aura comme effet, une augmentation de l'offre de cours, mais également une différenciation supplémentaire des contenus. Cette différenciation ne sera plus influencée uniquement par les expériences des formateurs mais également par le niveau de connaissances des participants. Avoir plus d'apprenants potentiels impliquera en effet une pluralisation des objectifs personnels de formation et la présence au sein du même groupe d'apprenants d'individus ayant des connaissances théâtrales préalables différentes. Ces individus auront également des expériences personnelles quotidiennes multiples et hétérogènes. Deuxièmement, la démocratisation des moments de formation impliquera l'éventualité que les participants à ce cours n'aient aucune connaissance technique théâtrale de base. Le formateur devra donc opérer une sélection à l'intérieur des techniques de jeu afin de décider lesquelles restent strictement nécessaires à une initiation à l'art de la narration dramatisée et lesquelles pourront ou devront être laissées de côté car trop spécifiques et trop difficiles à cerner par l'apprenant. Ce débat entre la conterie comme événement spontané praticable par tout le monde et le théâtre de narration comme genre théâtral demandant une préparation technique est au cœur des réflexions actuelles des formateurs. Certaines de ces réflexions seront détaillées dans les prochains paragraphes de ce travail. Finalement, avec l'entrée dans les parcours de formation d'individus ne travaillant pas dans le théâtre professionnel, les buts recherchés et les motivations des apprenants à suivre des parcours de formation changeront. Nous allons consacrer une partie de ce chapitre à l'analyse des différentes motivations, amenant les individus à suivre un (ou plusieurs) de ces parcours. Cette analyse nous montrera que le but professionnel, à savoir le fait de gagner sa vie par des activités tournant autour de monde du conte dramatisé, ne sera plus la seule motivation. D'autres souhaits et d'autres envies se mélangeront à l'intérieur des cours de formation, indépendamment qu'il s'agisse d'une simple initiation au conte sur scène ou d'un séminaire pour conteurs avancés sur un thème spécifique. Le formateur devra par conséquent garder à l'esprit cette pluralité potentielle de motivations et les prendre en compte dans la conception de son offre formative.

Les changements historiques survenus entre les débuts de la narration dramatisée et la situation actuelle auront eu une influence importante sur la structure et les contenus d'un moment de formation.

Les acteurs du processus de formation

Tout processus de formation implique un échange intense entre une série d'acteurs sociaux impliqués à des niveaux différents et suivant des modalités de travail diversifiées. Il est donc nécessaire de se consacrer, dans un premier temps, à l'analyse de ces acteurs sociaux dans le cas spécifique des processus de formation à la narration sur scène.

Parler des individus concernés par ce processus est une bonne porte d'entrée pour se pencher ensuite sur leurs discours et leurs pratiques. Deux constats doivent être faits avant de se demander qui sont ces individus. Le premier constat remet en cause le fait que la formation ne serait qu'une affaire entre fondamentalement deux groupes de personnes, d'un côté ceux qu'on pourrait nommer les formateurs (c'est-à-dire ceux qui ont la tâche de sélectionner, reformuler, restructurer et transmettre les savoirs) et de l'autre côté les apprenants (à savoir les personnes qui reçoivent les savoirs transmis par les formateurs). La lecture de Gérard a déjà éveillé notre attention sur l'importance du rôle joué par d'autres individus. Ces acteurs sociaux ne doivent pas être nécessairement concernés directement par la transmission du savoir mais peuvent l'influencer indirectement, en modifiant les modalités de transmission des formateurs ou les modes d'apprentissage des apprenants. J'ai déjà mentionné, par exemple, le rôle joué par le public lors des performances sur scène des conteurs. Ces derniers changent des parties de leur texte, ou modifient la mise en scène des pièces en fonction des réponses du public. Dans ce cas, nous pouvons affirmer que le public joue un rôle de formateur et que le processus d'apprentissage continue même en dehors du moment de formation d'un cours ou d'un stage. La portée de cette réflexion préliminaire pourrait être ultérieurement élargie, en se penchant sur l'analyse des objets utilisés lors d'un cours de formation ou encore des espaces dans lesquels le moment de formation se déroule. Chacune de ces composantes pourrait potentiellement jouer un rôle déterminant dans le processus de transmission du savoir et donc être vue comme un acteur (ou mieux, un actant – le dire «à la Bruno Latour») social.

Pour mettre de l'ordre dans cette analyse je vais procéder partant du noyau central du processus de formation à l'art de la narration dramatisée. Je vais donc décrire les deux acteurs sociaux fondamentaux, à savoir les formateurs et les participants.

Après avoir réfléchi sur ces deux types d'acteurs, je vais ensuite me consacrer aux moments de formation offerts et aux contenus ; tout cela me permettra d'inclure dans ma réflexion les aspects matériels dont je viens de parler afin de mettre en évidence leur rôle actif dans le phénomène d'apprentissage de jeunes conteurs. Le public ne sera pas oublié : son importance sera détaillée en analysant un élément commun à toutes les offres de formation : l'apprentissage de techniques favorisant l'improvisation. Cette analyse sera complétée dans la troisième partie de ce travail, consacrée à l'analyse du processus créatif. Ce sera en effet dans ce troisième acte que je montrerai à quel point le rôle joué par le public soit fondamental non seulement lors d'un moment d'apprentissage mais également pendant les moments de la création d'un spectacle. Dans le cadre des conteurs que j'ai pu observer, on pourrait dire que chaque moment de création soit une occasion d'apprentissage. Créer permet aux conteurs de développer des connaissances et des compétences nouvelles pour élargir le spectre de leurs possibilités artistiques.

Les formateurs : des conteurs légitimés par leur pratique

Le premier élément qui peut être mis en évidence en traçant le profil des formateurs actifs dans les processus de formation à la conterie est que tous ces acteurs sociaux sont encore actifs également comme *performers*. Comme nous avons déjà évoqué dans la présentation de ce chapitre, les moments de formation dans le domaine du théâtre de narration donnent beaucoup d'importance à la composante expérientielle de la pratique ; les formateurs maintiennent par conséquent un rôle actif dans la performance sur scène et motivent leurs élèves à faire la même chose. Massimo Bonini, par exemple, me parlant des soirées d'initiation à la conterie qu'il effectuait autour des années 2000⁹⁵, soulignait comment le but de ces moments n'était pas celui de transmettre des connaissances techniques. Au contraire le formateur cherchait à faire en sorte que les participants vivent une expérience concrète en tant que spectateurs. Le but ultime était de les faire rentrer chez eux avec l'envie de répéter cette expérience comme spectateurs mais également en tant que conteurs.

Cependant, pas tous les conteurs pratiquant régulièrement, n'accèdent au statut de formateur et organisent des moments de formation. Il faut alors se questionner sur les éléments qui légitiment l'appropriation par un conteur du statut de formateur. Sur quels aspects un conteur se base pour se revendiquer en tant que formateur ? Comment les conteurs attribuent et légitiment ce statut à certains de leurs collègues ?

⁹⁵ C'est lors de l'une de ces soirées que j'ai fait la connaissance du théâtre de narration italien, en tant que simple curieux.

Pour répondre à ces questions, je me suis consacré surtout à une analyse de trois types de sources : premièrement, j'ai considéré les entretiens menés avec les conteurs travaillant également dans le domaine de la formation. Deuxièmement je me suis intéressé aux entretiens eus avec les participants aux cours que j'ai pu ethnographier. Cette deuxième méthode m'a permis de connaître si parmi les motivations qui avaient conduits les conteurs à choisir un cours de formation spécifique il y en avait certaines liées au formateur responsable du cours. Finalement, j'ai également mis en place une analyse des textes de présentation des laboratoires et des stages de théâtre de narration, ainsi que des biographies des formateurs, insérées souvent comme corollaire à ces présentations. Cette analyse multidimensionnelle m'a permis de m'interroger soit sur les logiques de légitimation émiques soit sur les logiques étiques relatives à l'attribution du statut de formateur.

Un premier élément mis en avant par les formateurs est la régularité et la variété de la performance sur scène. Les formateurs mettent souvent en avant le fait d'avoir raconté beaucoup et régulièrement, dans différents projets et sur une longue période de temps. La biographie artistique est normalement complétée par le parcours de formation du formateur : les artistes citent ceux qui ont été leurs maîtres, dans leur parcours de formation au conte dramatisé. Un troisième élément qui est mis évidence est le parcours académique effectué dans le cadre de leur formation en tant que comédien. Contrairement à ce qui se passe pour l'accès aux processus de formation en tant qu'apprenant il semblerait que pour accéder au statut de formateur, le recours à un parcours de formation institutionnalisé au théâtre est mis en avant par les conteurs aspirant au statut de formateur.

Ces trois aspects biographiques (pratique actuelle, formation en tant que conteur et formation théâtrale dans un parcours institutionnalisé) sont présents presque tous les trois au même titre en ce qui concerne les logiques émiques. La hiérarchisation semble par contre se modifier sensiblement si on observe les discours des apprenants participants à ces cours. Dans la plupart des cas, les apprentis conteurs mettent en avant surtout une connaissance directe de la pratique actuelle du conteur. Presque tous les apprenants que j'ai ethnographié connaissaient leur formateur avant de s'inscrire au stage, ayant assisté à certaines de ces performances sur scène. L'expérience concrète du formateur dans le domaine de la performance scénique est donc un élément qui renforce sa réputation (Dubois et al. 2005). La filiation artistique dans le domaine du conte dramatisé et le parcours académique en tant que comédien sont plus rarement mis en avant dans les discours des apprenants. Plutôt qu'une réelle évaluation de la qualité de l'enseignant, ces deux aspects servent de catalyseurs de rencontres sociales. Autrement dit, il peut arriver que les apprenants décident de suivre un

cours car le formateur est proche d'un autre conteur avec lequel ils avaient eu l'occasion de travailler ou également parce que ce formateur travaillait dans d'autres domaines théâtraux (par exemple en jouant dans une compagnie ou en donnant des cours d'un autre genre de théâtre). Parmi les éléments mis en avant dans la biographie personnelle du formateur, nous retrouvons aussi le travail effectué dans d'autres domaines liés au théâtre de narration mais qui ne relèvent ni de la performance sur scène, ni de la formation. Par exemple, des formateurs mettent en avant le fait d'avoir travaillé comme responsable artistique lors d'un festival. Pour les apprenants, cet élément n'est pas nécessairement pris en compte pour évaluer la qualité ou la pertinence d'un cours.

Contrairement à ce qu'on pourrait penser, l'expérience dans le domaine de la formation n'est que marginalement mise en avant dans les présentations des formateurs. Certains, surtout s'ils travaillent dans la formation théâtrale (par exemple en donnant des cours généraux de théâtre au sein d'une compagnie) évoquent cet aspect. Cependant, la plupart des formateurs ne semblent pas accorder une véritable importance à cet élément supplémentaire.

Cette analyse à propos des éléments légitimant l'accès au statut de formateur montre le parallèle qui peut être fait entre ce statut et le concept d'expert. Nous avons vu que l'un des éléments les plus importants pour permettre à un conteur de se revendiquer en tant que formateur est sa pratique concrète sur scène. C'est exactement sur ce type d'éléments qui se base la revendication et l'acceptation sociale d'un expert. En effet, l'expert *«est non seulement instruit, mais [...] il s'est aussi confronté à l'expérience pour identifier et résoudre des problèmes dans un domaine donné ou pour aider à les résoudre»* (Dubois et al. 2005 : 2). La capacité à mobiliser des ressources pour résoudre des problèmes provenant de situations nouvelles est donc un prérequis fondamental pour se revendiquer en tant qu'expert dans une communauté de pratiques (Dubois et al. 2005). Reprenant la tripartition des savoirs de Gérard (2000), nous pouvons conclure que ce qui caractérise le formateur dans le cadre du théâtre de narration est sa grande capacité à maîtriser des savoir-faire.

Cette analyse nous montre à quel point un conteur ayant accédé au statut de formateur peut être vu comme celui que Dubois et al. (2005) appellent l'expert émergent. Ce type d'experts émerge à l'intérieur des communautés de pratiques (Wenger 2005) et *«acquiert son statut par la reconnaissance de compétences et de savoirs faire dont il bénéficie au sein du groupe sans qu'il y ait une procédure explicite de nomination.»* (Dubois et al 2005 :11). En plus de la considération interne au groupe des conteurs suivant ses spectacles ou participant à ses stages de formation, il n'y a aucune autre marque de légitimation qui vise à souligner l'accès d'un conteur au statut de formateur. Cette importance accordée à la réputation est un élément

à souligner. Ne pouvant pas compter sur d'autres mécanismes visant à maintenir la légitimité de ce statut les formateurs sont appelés à renforcer perpétuellement leur position. Pour ce faire, il y a – d'après ce que j'ai pu observer – deux modalités. Premièrement, les formateurs essaient de maintenir une production théâtrale riche et se renouvelant fréquemment. Pour atteindre ce but, ils essayeront de jouer sur scène le plus fréquemment que possible et de créer régulièrement de nouveaux spectacles. Deuxièmement, les conteurs cherchent à poursuivre l'acquisition des connaissances pratiques mais aussi théoriques pour renouveler les moments de formation offerts et les savoirs qu'ils transmettent à leurs apprenants. Nous pouvons donc conclure, que les formateurs jonglent perpétuellement avec un double statut : d'un côté celui de formateur mais de l'autre côté celui d'apprenant (Berbaum 1984).

Dans le cadre de cette analyse à propos des formateurs et de leur statut, il faut noter qu'une personne ayant accédé au statut de formateur peut jouer elle-même le rôle d'apprenant, lors de certaines situations. Comme nous l'avons vu grâce à l'analyse de Dubois et al. (2005) la revendication du statut d'expert, ou de formateur dans ce cas spécifique, a besoin d'être nourri continuellement par la pratique concrète. Cette pratique n'est pas composée uniquement de spectacles et de performances sur scène. Les cours de formation que le formateur peut suivre, soit auprès d'autres conteurs-formateurs (par exemple dans le cadre d'un cours pour conteurs avancés) soit en participant à des cours touchant d'autres genres de théâtre ou d'autres domaines des arts de la scène font également partie de ces moments de pratique. La même chose peut être dite à propos des cours qui ne sont pas directement connectés au monde du théâtre mais qui se révèlent utiles aux formateurs pour leur travail d'enseignement (par exemple des cours de pédagogie ou de formation d'adultes).

Les apprenants : des futurs conteurs venant par des chemins multiples

Si le profil des formateurs, bien qu'avec un certain nombre de variations possibles, semble être clairement défini, les choses changent radicalement si on se concentre sur les apprenants. La démocratisation des accès aux formations dans le domaine de la narration dramatisée a fait en sorte qu'aujourd'hui une vaste typologie de participants fréquente ces moments formatifs. Cela est particulièrement vrai dans le cadre des cours pour conteurs débutants. Je vais essayer de tracer une typologie de ces participants en me concentrant sur deux caractéristiques descriptives: d'un côté, je m'intéresserai à leur relation au conte et au théâtre en général, le théâtre de narration représentant une sorte de synthèse entre ces deux mondes artistiques. De l'autre côté, j'enquêterai autour des raisons pour lesquelles ces individus ont choisi de s'intéresser à ces parcours de formation.

La classification qui ressortira de cette double logique sera illustrative des tendances qui existent sur mes terrains d'enquête. Le fait de travailler avec ces deux logiques de classement, déjà utilisées dans plusieurs autres recherches conduites dans des domaines artistiques différents (p.e. Garcia 2011 ou Jacot-Descombes 2009), pourra fournir une bonne interprétation de cette variété de profils qui se rencontrent et se côtoient lors des stages, des cours et des laboratoires consacrés au théâtre de narration.

Une première question fondamentale à se poser pour entrer dans cette analyse est de savoir qui sont les personnes fréquentant ces cours. Il y a une vingtaine d'années, la réponse aurait été assez facile à être donnée : les apprenants participant à ces moments de formation sont des comédiens et des comédiennes issus d'une formation théâtrale de type académique, c'est-à-dire, ayant fréquenté une école professionnelle de théâtre, portant à l'obtention d'un diplôme permettant d'exercer le métier de comédien de théâtre. Aujourd'hui, la réponse est plus compliquée et dépend d'une série de facteurs. Le plus important à considérer est le niveau de formation des destinataires du cours. Plus les cours sont destinés à des conteurs dits avancés, et plus les personnes qui peuvent y accéder doivent montrer une pratique sur scène régulière et datant d'une période de temps assez longue.

Lors des cours réservés aux conteurs dits « avancés », nous aurons à faire avec un groupe d'apprenant composé essentiellement par des comédiens provenant d'autres genres de théâtre mais également des conteurs travaillant uniquement (ou presque) dans le domaine de la narration sur scène. Cependant, même si un cours veut s'adresser à un très haut niveau de pratique, rarement il ne sera ouvert qu'à des professionnels. Mes enquêtes ont montré qu'un conteur racontant une quarantaine de fois dans une année, tout en exerçant une activité professionnelle à côté, travaille souvent comme un conteur professionnel.

Si en revanche nous parlons des cours d'initiation à la pratique de la narration sur scène ou à des cours ouverts à des conteurs débutants, nous pouvons rencontrer des types de conteurs très différents.

Un premier groupe de conteurs présent à ce type de cours est celui des comédiens provenant d'autres genres et d'autres professionnels des arts de la scène, comme par exemple des artistes d'arts circassiens. Ces acteurs sociaux fréquentent ces cours avec deux buts fondamentaux. D'un côté ils ont envie d'intégrer des éléments techniques appris lors de ces cours dans leurs productions déjà existantes ou en voie de création. Le conte deviendrait donc une modalité expressive à intégrer dans leurs domaines de jeu habituels. Par exemple, Gianna – comédienne et metteuse en scène active au Tessin dans le cadre d'une école privée de théâtre pour jeunes et enfants et d'une compagnie reliée à cette école – affirme avoir choisi de

suivre un cours d'introduction à la narration dramatisée pour utiliser certains des éléments appris dans le cadre de son activité d'enseignante de théâtre. En même temps, elle aurait aimé introduire l'élément narratif dans les pièces qu'elle mettait en scène avec la compagnie dont elle était responsable. De l'autre côté, ces acteurs sociaux pourraient vouloir utiliser les connaissances apprises pour débiter une nouvelle carrière dans le monde de la narration dramatisée. Dans ce cas, ce nouveau parcours artistique peut aller s'ajouter aux autres genres pratiqués (tout en évitant toute forme de contamination) mais également les substituer, bien que cette dernière possibilité soit plutôt rare⁹⁶.

Un deuxième groupe d'acteurs sociaux désirant utiliser les éléments appris lors de ces cours de formation, est composé par des professionnels travaillant dans des domaines socioéducatifs. Je parle par exemple des enseignants d'école primaire mais aussi des éducateurs sociaux, des animateurs socioculturels ou bien encore des responsables de centres de la jeunesse travaillant pour la plupart du temps avec des enfants ou des jeunes. Si les membres du groupe précédemment illustré recherchent dans ces moments de formation des éléments surtout techniques, les individus de ce deuxième groupe semblent se concentrer plutôt sur l'objet conte. Plus précisément ce qui semble les intéresser serait sa relation avec la dimension éducative et émotionnelle des enfants et des jeunes avec lesquels ils travaillent. Dans le milieu socioéducatif et notamment dans l'enseignement primaire, le conte est un élément pédagogique largement utilisé soit pour transmettre des savoirs soit pour permettre aux enfants de travailler sur leur expression linguistique et narrative. Dans mon expérience de conteur, j'ai participé souvent à des rencontres avec des élèves d'école primaire consacrés au conte. Ces moments pouvaient avoir comme but soit de raconter devant eux soit de leur apprendre des éléments de base de la lecture expressive. Les professionnels travaillant dans ce secteur ont donc souvent envie de fréquenter des moments de formation consacrés au théâtre de narration, pour apprendre quelques éléments à introduire ensuite dans leur programme scolaire. Le même discours peut être fait pour les éducateurs et travailleurs sociaux, les animateurs socioculturels et les responsables des centres de jeunesse que j'ai pu rencontrer lors de mes observations. Le théâtre de narration, les exercices ou encore les petits jeux utilisés par les formateurs pour former leurs apprenants peuvent être facilement

⁹⁶ Parmi mes informateurs, seulement Michela a choisi de changer de genre de théâtre après avoir débuté dans le monde des contes dramatisés. Au début, elle avait suivi une formation théâtrale généraliste dans une école pour comédiens amateurs. Après avoir découvert le théâtre de narration et avoir suivi un premier cours, la narration dramatisée a commencé à se substituer à son activité de comédienne amateur au sein de plusieurs compagnies jusqu'à devenir son unique forme d'expression artistique.

intégrés dans les activités de ces professionnels. Un groupe d'individus intermédiaire à ces deux premières catégories, peut également être mentionné. Il s'agit des professionnels actifs dans des contextes socioéducatifs qui utilisent le théâtre ou encore d'autres arts de la scène avec des buts thérapeutiques ou de réinsertion sociale. Je pense par exemple aux professionnels actifs dans la théâtrothérapie ou encore dans ce qu'en Italie est appelé *circo sociale*⁹⁷. Dans ce cas concret, les participants aux cours de formation unissent les buts des deux groupes mentionnés plus haut. Ils rechercheront donc à la fois des éléments d'ordre technique et des savoirs plus liés à la valence pédagogique de l'objet conte. Cette troisième catégorie complète la typologie de participants que nous avons détaillée dans ces paragraphes. Cependant, elle ne complète pas de façon exhaustive la typologie des apprenants qui peuvent être rencontrés lors d'un cours de formation dans le domaine de la narration dramatisée. Deux catégories supplémentaires doivent être considérées. À vrai dire, la première de ces deux catégories pourrait être sous-détaillée, à son tour, en deux sous-groupes assez similaires dans leurs buts et leurs besoins mais de provenance différente.

Il s'agit de la catégorie qu'on pourrait appeler très concrètement des « conteurs *stricto sensu* ». Ces individus s'intéressent particulièrement à l'objet conte et à sa modalité de transmission. La théâtralité est pour eux une modalité parmi les autres, pour transmettre et diffuser leurs contes. Souvent, ces individus travaillent sur l'objet conte suivant également d'autres modalités artistiques ou communicatives. Par exemple, ils écrivent des livres, ou dessinent des illustrations ou des véritables tableaux. Les conteurs *stricto sensu* que j'ai eu l'occasion de rencontrer peuvent provenir fondamentalement de deux parcours. Premièrement, ils peuvent avoir suivi des initiations ou des cours d'introduction au théâtre de narration proposés par un conteur-formateur. Ces individus n'ont donc jamais suivi d'autres formations théâtrales, mais ont choisi de poursuivre leur chemin de formation directement dans la narration dramatisée. Le deuxième chemin est par contre celui de la conterie spontanée, vidée de tout élément théâtral. J'ai rencontré assez souvent, en effet, des personnes ayant raconté des contes spontanément, sans aucune notion théâtrale, dramatique ou scénique. Leurs publics étaient composés par leurs enfants, leurs amis, ou encore leur entourage familial.

Ces deux catégories ne sont pas mutuellement exclusives l'une de l'autre. Nous pouvons par exemple rencontrer des conteurs *stricto sensu* ayant suivi une série de cours et qui étaient, en

⁹⁷ Littéralement « cirque social » : il s'agit d'une réalité assez diffuse en Italie, grâce surtout au travail de coopératives sociales et artistiques. Les compagnies ou les groupes d'éducateurs travaillant dans ce domaine ont pour but celui de donner à travers un travail artistique lié aux arts circassiens une structure et un but aux journées d'une série d'individus défavorisés et marginalisés par la société.

tout début de leur parcours, des conteurs spontanés. Cependant, cette distinction en deux sous-catégories est opérationnellement intéressante. Elle nous permet de remarquer des personnes n'ayant pas de formation théâtrale ou professionnelle à la base de leur choix de suivre une formation dans le théâtre de narration, peuvent avoir deux modalités différentes d'initiation. D'un côté un choix rationnel et pondéré, presque calculateur qui pousse le futur participant à se dire : *« j'aimerais raconter, j'ai besoin d'une technique et, par conséquent, avant de commencer à conter (ou pendant mes débuts) je vais suivre un ou plusieurs cours de formation »*. Ce type de choix semble très similaire au choix rationnel dont Marie-Carmen Garcia nous parle, à propos des jongleurs ou des acrobates rencontrés sur son terrain à l'École Nationale du Cirque à Paris (Garcia 2011). De l'autre côté, nous trouvons un choix moins dicté par un besoin de technique rationnel, mais qui se base plutôt sur l'expérience concrète vue comme moteur poussant les conteurs à conter, indépendamment de toute technique théâtrale. Ces deux principes de choix découlent surtout du parcours de vie caractérisant le conteur. Les conteurs issus d'un choix technique que j'ai appelé rationnel ont souvent eu dans leur passé une expérience personnelle liée aux phénomènes de conterie spontanée qui aurait été moins intense que celle des conteurs issus d'un choix spontané. Il s'agirait d'une expérience suffisante pour les amener à s'intéresser au conte mais pas assez forte pour les pousser à la conterie spontanée. L'exemple de Nicola, conteur actif dans le Canton du Tessin rencontré lors d'un cours pour conteurs débutants, est intéressant. *« Je me rappelle d'avoir toujours écouté des contes dans mon enfance. C'était surtout ma grand-mère qui m'en racontait... et ma mère, quelque fois. Mais, voilà... le tout se limitait à l'écoute de ma part. Ce n'est que depuis quelques années que j'ai compris que j'aurais aimé apprendre à conter mais je ne savais pas comment faire. Et alors, je me suis inscrit à ce cours, pour apprendre les bases. »*

Les conteurs relevant d'un choix spontané, en revanche, semblent avoir vécu une expérience de conterie spontanée, dans leur passé, qui les aurait tellement influencés en les poussant à raconter à leur tour indépendamment de toute technique théâtrale. Certains conteurs que j'ai pu interviewer ont même ignoré, pendant longtemps, l'existence de cours et de moments formatifs consacrés au conte sur scène. Il sera intéressant de revenir sur cette vision du conte comme élément motivateur dans la décision de suivre des cours, car cela est également à la base de certaines logiques de choix des contes à travailler lors du processus créatif des pièces. Jusqu'à ce moment, nous nous sommes concentrés sur des conteurs voulant insérer leur participation à un ou plusieurs moments de formation dans la perspective d'un parcours dans l'art de la narration dramatisée. Les apprenants que nous avons décrits envisagent une sorte de carrière en relation à leur pratique de conteurs. Cette carrière ne doit pas nécessairement

être vue comme artistique. Elle indique plutôt le fait de prévoir des moments de travail dans le domaine du théâtre de narration qui seraient réitérés dans le temps.

Une toute dernière catégorie d'apprenants doit être, cependant, considérée afin de compléter l'analyse des types d'apprenants. Il s'agit de ceux que j'appellerais « les apprentis-conteurs sporadiques ». Ces apprenants se caractérisent surtout par le fait de vivre le moment de formation dans le théâtre de narration comme un moment isolé dans leur parcours de vie personnel. Autrement dit, après avoir suivi un cours de formation, ils n'envisagent pas nécessairement de poursuivre un parcours en suivant d'autres moments de formation ou en commençant un parcours de performance et cela ni dans le théâtre de contes, ni dans d'autres formes d'expressions théâtrales. Ces apprenants ne se retrouvent que dans des cours d'initiation au théâtre de narration ou dans des cours réservés à des conteurs débutants. Cependant, leur présence dans ces contextes n'est pas négligeable. Nous allons voir dans le prochain paragraphe les raisons spécifiques poussant les individus à choisir d'effectuer un parcours dans le domaine du théâtre de narration

Cette catégorie se caractérise par trois éléments importants à garder à l'esprit. Premièrement, les conteurs sporadiques proviennent de toutes les catégories socioprofessionnelles confondues, contrairement aux autres catégories dans lesquelles on avait des logiques assez clairement définies (domaine artistique, enseignement ou action sociale). Deuxièmement, les membres de cette catégorie n'ont aucune formation préalable dans le domaine du théâtre ou des arts de la scène en général. La troisième particularité des apprenants issus de ce groupe, est que ces personnes ne recherchent ni l'apprentissage d'une technique théâtrale (ou de conterie) à utiliser par la suite, ni une réflexion portant sur la valeur pédagogique du conte, Ce qui les conduit vers la narration dramatisée serait plutôt la satisfaction d'un besoin spécifique. Un exemple très révélateur à ce propos nous vient de Francesca⁹⁸, une conteuse amatrice que j'ai rencontré lors de l'ethnographie d'un stage en 2012. En parlant d'un collègue rencontré dans un autre stage pour débutants elle m'a dit que la personne en question n'avait jamais effectué aucun parcours dans le domaine du théâtre et qu'il n'avait jamais pensé à entreprendre un chemin dans l'art du conte. Cependant, à la mort de son père, il avait décidé de suivre un cours pour conteurs débutants, car le seul conte qu'il avait eu l'occasion d'écouter tout au long de son enfance était un conte qui lui avait été raconté par son père.

⁹⁸ Normalement, j'évite de reprendre des témoignages indirects faits par mes interviewés. Cependant, je fais dans ce cas spécifique une exception car je connais bien Francesca et j'évalue que la source a un bon niveau de fiabilité. En plus, le cas porté à mon attention est très parlant, en relation aux éléments que j'essaie de montrer dans ce passage de mon travail.

L'idée de cette personne était donc de suivre ce cours pour replonger dans le conte transmis par son père sans vouloir nécessairement le retransmettre par la suite. Ce qui est intéressant dans ce cas de figure est la vision de la conterie comme d'un moment personnel propre à la personne qui détient le conte et non pas comme une nécessité de partage. Ce conteur sporadique suit un moment de formation pour son besoin personnel, sans vouloir ensuite s'ouvrir à la dimension sociale qui est par contre très importante pour les autres catégories d'apprenants (pour des raisons professionnelles ou artistiques ou simplement pour le plaisir du partage). Le cas de Barbara est aussi intéressant. Dans l'entretien informel que j'ai pu avoir avec elle, Barbara m'explique de ne jamais avoir eu des envies de performance. Au contraire, l'idée de raconter devant un public (indépendamment du contexte) l'angoissait. Cependant, le fait de suivre un stage d'introduction à la narration dramatisée, était pour elle important. La raison est à rechercher dans le fait que le conte aurait pu la « *remettre en contact avec mon enfance, un moment particulièrement heureux de ma vie, dans lequel j'étais entourée de personnes importantes pour moi* ». Cette argumentation revient souvent dans les discours des apprentis-conteurs sporadiques et découle d'une vision plutôt idéalisée de l'enfance. Souvent, mes interviewés parlent de cette période comme d'un moment plein de bonheur et de simplicité et citent des personnes qu'ils qualifient d'importantes pour eux et qui relèvent souvent de leur entourage familial. À cet élément, s'ajoute une vision du conte comme d'un élément lié directement à cette période de la vie d'un individu. Ce n'est pas dû au hasard le fait que pour les moments de pratiques prévus dans les cours ces personnes proposent des contes destinés surtout à un public d'enfants. Cette vision controversée partiellement la vision d'autres apprentis-conteurs, surtout ceux venant d'un parcours artistique dans d'autres arts de la scène ou d'une pratique de conterie spontanée, qui soulignent comment les contes seraient surtout destinés à des publics d'autres classes d'âge.

L'analyse conduite sur la typologie d'apprenants permet d'avoir une première vision globale des différents élèves qui peuplent les cours de formation. Elle nous permet de comprendre à quel point l'environnement formatif ait changé par rapport aux premiers stages de formation destinés à des comédiens provenant d'une formation dite « académique ». Cette hétérogénéité croissante oblige aujourd'hui les formateurs à varier les contenus de leurs cours de formation pour les adapter aux différents profils de leurs apprenants. Pour comprendre encore plus finement les logiques à la base de la structuration des contenus de ces cours il faut se pencher sur un aspect particulier que nous avons déjà partiellement considéré dans l'analyse que je viens de faire mais qui doit être clarifiée et systématisée. Il s'agit des motivations portant les

apprentis-conteurs à se lancer dans un parcours de formation dans le domaine du théâtre de narration.

Les motivations des apprenants

Une panoplie d'apprenants si hétérogène implique une multitude de raisons qui pousseraient les individus à suivre des parcours de formation dans le domaine du théâtre de narration. Dans ce paragraphe je vais essayer de résumer quelles sont les motivations les plus diffuses dans les discours des individus que j'ai pu rencontrer dans les stages et les autres moments de formation que j'ai ethnographié. Je tiens à préciser que ces motivations ne s'excluent pas les unes des autres. Un individu peut très bien avoir plusieurs raisons pour participer à un moment de formation. Il faut également considérer que ces motivations peuvent très bien évoluer dans le temps. Bien que certaines motivations semblent être plus propres à l'une des catégories d'apprenants plutôt qu'aux autres, nous ne pouvons les attribuer à des catégories spécifiques avec certitude. Le tissu social de la communauté de pratiques des conteurs italiens est très complexe. Le fait de traiter une motivation après l'autre de façon isolée, n'a donc qu'une valeur purement illustrative, et permettra aux lecteurs de mieux comprendre les grandes lignes de cet aspect.

Partant de la catégorisation que je viens de faire dans le chapitre précédent, trois grands types de motivation émergent et constituent la base de mon analyse. Les apprenants peuvent s'intéresser, nous l'avons vu, soit à eux-mêmes (et dans ce cas nous auront une série de motivations d'ordre personnel), à leur performance artistique ou à l'objet conte. Je clarifierai cet aspect en analysant une catégorie de motivation après l'autre.

Certains apprenants sont amenés à suivre des moments de formation car ils recherchent des éléments qui touchent des aspects relatifs surtout à leur personne. Ce type de motivations se retrouve plutôt chez les conteurs *stricto sensu* issus d'une expérience importante de conterie spontanée, des conteurs *stricto sensu* provenant d'une expérience de narration spontanée moins intense (surtout au début de leur parcours de formation) ou des apprentis-conteurs sporadiques. Deux exemples que nous avons déjà analysés dans le paragraphe précédent nous aident à mieux comprendre quels sont les contenus concrets de ces motivations personnelles. D'un côté, ces conteurs mettent en avant un besoin de renouer les liens (réels ou métaphoriques) avec leur entourage social ou familial. Ces liens, dans un passé plus ou moins proche, auraient été fortement liés à des phénomènes de conterie. De l'autre côté, il y a également un besoin de s'insérer dans un phénomène de perpétuation de la mémoire. Ce dernier aspect est particulièrement important pour les conteurs *stricto sensu* qui proviennent d'une expérience importante dans le domaine de la conterie spontanée. Souvent, ces conteurs

ont la tendance à évoquer l'importance de faire partie d'un mouvement plus vaste de perpétuation d'une mémoire qui peut être personnelle, familiale ou sociale et qui a dans le conte son instrument principal de transmission.

Une deuxième motivation de type personnel est liée à un élément que certains de mes interlocuteurs ont nommé « quête d'un certain bien-être ». Dans cette motivation se situent également les rencontres personnelles, qui représentent un élément souvent cité dans la biographie des conteurs. Ce type de motivation rejoint les observations de Marie-Carmen Garcia à propos des raisons poussant les apprentis-clowns à s'inscrire à l'Ecole Nationale de Cirque de Paris. Garcia parle d'une dimension presque vocationnelle, dérivant des rencontres que les élèves de cette école affirment avoir fait dans des moments particuliers de leur vie (Garcia 2011). Cette dimension est présente également dans nombreuses réalités personnelles que j'ai pu d'ethnographier sur mes terrains. J'ai déjà observé comment le fait d'avoir vu un formateur performer sur scène peut être déterminant pour les apprentis-conteurs dans le choix d'un moment de formation. Souvent, les rencontres faites en tout début de parcours artistique sont déterminants même en ce qui concerne la décision de se lancer dans le théâtre de narration. Roberto Anglisani se rappelle de la rencontre faite avec un conteur lorsqu'il travaillait avec la compagnie *Communa Bairos*. Cette rencontre a été pour lui fondamentale dans le choix de poursuivre sa carrière dans le théâtre de narration. Il est intéressant de remarquer que les conteurs qui ont fait une rencontre de ce type, qui est appelée souvent « révélatrice », peuvent devenir à leur tour source d'inspiration dans les choix de leurs élèves. Massimo Bonini, par exemple, se rappelle des premiers pas faits dans le monde du théâtre de narration grâce à la rencontre avec Roberto Anglisani. De mon côté, je me rappelle de la rencontre faite un soir avec Massimo Bonini, comme du moment dans lequel j'ai choisi de me lancer dans ce type de théâtre comme simple amateur. En tant que conteur, personnellement, j'aime imaginer avoir influencé quelques-uns de mes spectateurs à devenir à leur tour conteurs. Il faut rappeler que souvent les conteurs se reconnaissent entre eux par des véritables régimes de filiation, remontant jusqu'à un des 3 premiers conteurs. Ainsi, mon lignage en tant que conteur indiquerait que j'ai été l'élève de Massimo Bonini, qui a été l'élève de Roberto Anglisani, qui a été l'élève de Marco Baliani.

Bien que très importantes, les dimensions personnelles ne sont pas les seules raisons qui poussent les conteurs à choisir leur chemin dans une formation artistique. Des motivations plus rationnelles peuvent également être observées dans certains de ces domaines (Garcia 2011). Autrement dit, l'image provenant souvent du sens commun qui voudrait l'artiste en quête perpétuelle de ses idéaux et de ses rêves doit être nuancée, en lui opposant des

motivations plus liées à des calculs stratégiques et à des réflexions s'inspirant plutôt du le contexte que de la personnalité de l'apprenant. Ce groupe de motivations touche plutôt les apprenants venant d'un parcours issus d'autres genres de théâtre ou d'autres arts de la scène et des professionnels travaillant dans les domaines social ou d'enseignement. Dans une moindre partie elle joue un rôle également dans les choix des conteurs *stricto sensu* provenant d'une expérience de conterie spontanée limitée. Cependant, dans ce cas concret les conteurs ont déjà eu des premières expériences de formation dans le domaine du conte dramatisé. Trois sont les motivations qui peuvent être reconduites à ces logiques.

En premier lieu, il y a la recherche d'un certain savoir technique. Les participants amenés à la formation par ce genre de motivations s'intéressent à toute technique théâtrale qui pourrait être immédiatement connectée au théâtre de narration mais également aux techniques de jeu et de création provenant d'autres genres de théâtre ou d'autres arts de la scène. L'important c'est que ces techniques soient transférables au le cas spécifique du théâtre de narration. Souvent, le bagage expérientiel issu de leurs formations précédentes joue un rôle important quand il s'agit de déterminer si un savoir les intéresse ou pas. Pour revenir à notre tripartition précédemment évoqué, nous nous trouvons face à des apprenants qui accordent plus d'importance à la performance sur scène, plutôt qu'à leur sphère personnelle.

Une deuxième motivation rationnelle est celle d'ordre socioéconomique. En suivant des cours de formation avec des formateurs renommés, les apprenants peuvent améliorer leur situation dans le panorama des conteurs actifs sur scène. En effet, nombreux conteurs citent leurs « maîtres » dans les biographies qu'ils distribuent pour se présenter à des potentiels programmeurs de leurs spectacles. Bien qu'il s'agisse du type de motivation moins ouvertement cité par mes interviewés, dans la pratique ces citations sont très souvent mises en avant. Nous les trouvons dans les sites internet ou dans le matériel informatif que chaque conteur utilise pour faire sa promotion. Il semblerait donc que les apprentis-conteurs reprennent les stratégies de leurs maîtres qui citaient leurs provenances artistiques et les formateurs avec lesquels ils ont suivi des formations pour justifier l'accès à ce statut. Cette fois-ci – cependant – le recours à ces citations n'est pas fait dans le but de changer de statut mais plutôt d'élargir le réseau des occasions potentielles de performance.

Une dernière motivation d'ordre rationnel, propre surtout aux professionnels de l'enseignement et de l'action sociale, est axée sur la valence du conte comme outil pédagogique ou d'insertion sociale. Comme nous l'avons déjà remarqué en nous approchant de cette catégorie d'apprenants, le centre d'intérêt de ces apprenants n'est lié, en principe, ni à la performance sur scène, ni à des questions personnelles. Nous sommes en présence d'un

troisième centre d'intérêt, qui est incarné par l'objet-conte et sa valeur comme outil pédagogique, de réinsertion ou de changement social.

L'analyse de ces trois grandes catégories de motivations, nous montre à quel point les choix des futurs apprentis-conteurs sont toujours en équilibre entre ce que les psychologues sociaux appellent, en parlant des éléments culturels déterminant ces choix, la signification et le sens. La signification d'un élément culturel est le signifié socialement partagé au sein d'une communauté, tandis que le sens peut être vu comme le signifié personnel que cet élément a aux yeux de l'individu (Zittoun 2008). D'après mes informateurs, une motivation semble devenir importante au moment où ce sens individuel est découvert et rendu manifeste par l'apprenant. Mario, par exemple, clown amateur et inscrit à un cours pour conteurs débutants, avoue avoir longuement réfléchi avant de se lancer dans le projet de fréquenter ce cours. Dans toute sa vie, grâce à sa passion de clown, il avait côtoyé l'univers des arts de la scène. Grâce à cela, il a également pu entrer en contact avec un certain nombre de conteurs, amateurs comme professionnels. L'idée de participer à un cours pour se former à l'art du conte, n'a pas surgit tout de suite, mais uniquement au moment où il a réalisé que dans sa vie lui manquait quelque chose. Cette première prise de conscience a été accompagnée par le sentiment que ce manque aurait pu être comblé en fréquentant un cours pour conteurs débutants. Il est intéressant d'observer que ce n'est qu'au moment où Mario applique ce filtre personnel visant à la recherche du sens qu'un cours de ce type pouvait avoir, que l'apprenant franchi une barrière fondamentale entre le fait de savoir que ces cours existent et la volonté d'y participer. Tania Zittoun (2008) nous explique un deuxième élément intéressant à garder à l'esprit, dans cette analyse du dialogue entre la signification et le sens d'un élément culturel. Cet élément est systématiquement présent, même si parfois informellement, à l'intérieur des cours de formation. Les apprenants vivent beaucoup de moments qui les amènent à réfléchir à leur propre expérience en relation à l'initiation au conte. Parfois ces moments sont guidés par l'enseignant et intégrés à plein titre dans le cours de formation. Parfois il s'agit de moments informels (par exemple lors des pauses, les repas ou des moments de détente). La fonction de ces moments serait celle de renforcer cette légitimation sociale à propos des décisions d'un apprenant de participer à un cours ou – de manière plus générale – de suivre un parcours dans l'univers de la narration dramatisée.

Grâce à cette analyse à propos des motivations qui amènent les apprenants à fréquenter ces moments de formation, nous avons ajouté un autre élément à la compréhension des logiques formatives dans le domaine du théâtre de narration. Dans les paragraphes qui suivront, je vais

m'intéresser plus concrètement aux types de cours offerts aux apprenants de ce genre de théâtre et aux contenus transmis.

Le tableau qui se trouve en annexe à ce travail de recherche cherche à résumer les différents types d'apprenants, en détaillant leurs buts, leurs motivations principales et le type de cours qui marque l'entrée dans le monde de la formation relative au théâtre de narration.

Les offres de formation : type de cours et contenus

Dans les paragraphes précédents, nous nous sommes intéressés surtout aux acteurs principaux du processus de formation type dans le théâtre de narration italien. Nous allons maintenant entrer à l'intérieur de l'offre de formation proprement dite, pour analyser les différents cours qui composent ce panorama si varié et hétérogène. Comme pour la partie consacrée aux acteurs sociaux du processus de formation, il ne s'agira de rendre compte de la totalité des offres formatives existant actuellement mais de mettre plutôt en lumière une typologie qui soit la plus explicative que possible de la réalité. En même temps, j'essayerai de relever certains éléments recourant et certaines différences entre un type de proposition et l'autre. Pour rendre mon analyse de cette réalité sociale suffisamment complète, je vais analyser cette offre formative sous plusieurs dimensions. Dans un premier temps, je vais montrer les différentes modalités d'apprentissage qu'on trouve aujourd'hui dans le panorama du théâtre de narration italien. Ensuite, je vais me concentrer plutôt sur les contenus de ces cours. Cette partie de mon analyse me permettra de montrer que pas tous les savoirs sont transmis au même moment. Certains éléments n'entrent en ligne de compte qu'en tout début de processus formatif, certains autres sont introduits après avoir acquis un certain niveau de compétences et certains autres – par contre – continuent d'être évoqués indépendamment du niveau des apprenants ou de la thématique du cours.

Différentes définitions pour une seule signification

Avant de commencer notre analyse, il est important de réfléchir aux noms attribués aux moments de formation. Dans la communauté de conteurs italophones les acteurs sociaux utilisent une série de mots pour nommer les mêmes types d'offres formatives. Il est donc nécessaire de mettre de l'ordre dans cette hétérogénéité lexicale. Pour parler des offres formatives, les conteurs utilisent fondamentalement 3 mots différents : cours, laboratoire et stage⁹⁹. Des trois, laboratoire semble être le plus diffus. Selon des avis des interlocuteurs sur mes terrains, l'utilisation de ce mot dans le domaine du théâtre provient historiquement des

⁹⁹ Les deux termes proposés sont le fruit de la traduction personnelle des termes italiens « *corso* » et « *laboratorio* ».

courants contemporains d'après '68, quand les moments d'apprentissage et de perfectionnement de l'art théâtral étaient vus comme des moments d'expérimentation de nouvelles formes expressives. Le mot laboratoire témoigne encore une fois la filiation directe entre ce genre de théâtre et les courants contemporains d'après '68. L'utilisation de ce mot est quasi-universelle par les formateurs : cette catégorie appelle plus souvent leurs moments de formation « laboratoires » que « cours ». Ce dernier est un mot également employé, mais plutôt par les apprenants, surtout lors de leurs premières expériences dans des moments de formation. D'autres acteurs sociaux externes à la pratique d'apprentissage proprement dite, par exemple des organisateurs planifiant un moment de formation dans le cadre d'un événement comme par exemple un festival, utilisent ce mot. Le troisième mot – stage – est moins fréquemment utilisé. Soulignons que, quand il est utilisé, ce mot est prononcé à l'anglaise par les conteurs italiens. Cela car en Italie l'apprentissage de la langue française n'est pas obligatoire, contrairement à celui de la langue anglaise. Les conteurs tessinois, par contre, prononcent ce mot à la française, car ils étudient premièrement le français, dans leur parcours scolaire et seulement plus tard l'anglais.

Indépendamment de leur niveau d'utilisation, ces mots ont tous la même signification. Ils désignent un moment de formation d'une durée variable mais qui se déroule au minimum sur une journée. En effet, les moments de formation durant moins d'une journée, par exemple des soirées de découverte du conte dramatisé, ne sont pas appelés ni laboratoires, ni stages, ni cours. Les expressions les plus utilisées sont plutôt « initiation » ou « soirées de contes » ou encore « conterie », « soirée de découverte ». D'autres expressions non-standardisées sont également possibles. Dans le cas d'un moment de formation qui est programmé sur une longue période, par exemple sur une année (possibilité rare mais qui existe¹⁰⁰) on parle – sans aucun synonyme possible – de « laboratoire » et plus précisément de « laboratoire permanent ». Si on fait abstraction de ces deux cas particuliers, nous pouvons conclure que les mots laboratoire, stage et cours sont aujourd'hui utilisés de la même façon et indépendamment du type de cours ou du niveau d'expérience demandé pour y accéder.

Une typologie des offres de formation

Si on décide de se livrer à la création d'une typologie des offres formatives dans le domaine du théâtre de narration italien, plusieurs critères doivent être considérés : durée des cours, contenus, thématiques traitées et destinataires (surtout en ce qui concerne le niveau

¹⁰⁰ Comme je l'ai déjà remarqué en parlant de mes terrains, le seul cas de laboratoire permanent que j'ai pu documenter est celui mis en œuvre par la compagnie *Teatro dell'Orsa*, à Reggio Emilia.

d'expérience préalable pour y accéder). En analysant mes données de terrain à la lumière de ces critères, j'ai pu déterminer 4 formes fondamentales de cours : les moments d'initiation à l'art de la conterie, les cours pour débutants, les cours pour conteurs avancés et, dernièrement, les laboratoires permanents. Je vais passer en revue chacun de ces cours en cherchant de le détailler à l'aide des critères que je viens d'énoncer.

Les initiations à l'art de la conterie

L'analyse des motivations amenant les apprenants à se lancer dans des parcours de formation, nous a montré que les rencontres avec des conteurs pratiquant ou le fait d'assister à des moments de conterie spontanée, sont des moments parfois déterminant le choix d'un apprenant d'entrer en formation. Nombreux conteurs proposent des moments qu'on pourrait qualifier d'initiation à l'art de la conterie. Il ne s'agit pas de cours proprement dits, car il n'y a pas de transmission de savoirs dans le sens propre du terme. Cependant, le fait d'avoir assisté à des moments de ce type influence souvent les apprentis-conteurs dans leur choix de participer par la suite à d'autres moments de formation. C'est pour cette raison que j'ai choisi d'inclure ce type d'événements dans la typologie des occasions de formation que je suis en train de tracer.

Ces moments se déroulent l'espace de quelques heures. Ils peuvent par exemple avoir lieu pendant une soirée. Dans ce cas ils sont parfois appelés soirées de conterie ou soirée de contes ou encore veillée de contes. Pendant de ces moments, un conteur rencontre son public et raconte pour eux une ou plusieurs histoires. Entre un conte et l'autre (ou même à la fin de sa performance) le conteur partage avec les spectateurs des réflexions sur sa modalité de conterie et sur la technique qu'il utilise. C'est cette dimension réflexive qui rend ce moment différent d'un simple spectacle. Les témoignages récoltés auprès de conteurs pratiquant ce genre d'initiation, soulignent que le but de ces moments est celui de faire vivre au public un moment de conterie pour, ensuite, réfléchir avec le conteur. Le point de départ de ces réflexions est très souvent basé sur les sensations ressenties. Massimo Bonini, parlant des soirées d'initiation qu'il proposait, a souligné qu'à la base de ce format il y aurait justement l'idée que les participants doivent ressentir en eux l'envie de raconter et de parcourir ce chemin artistique sans y être poussés. Il ne faut pas donc nourrir ces moments initiatiques par trop de réflexions. Cet aspect est présent mais uniquement comme stimulus : ensuite, si le spectateur décidera d'entrer dans le monde de la narration dramatisée, il pourra suivre des cours qui lui permettront de systématiser, nourrir et élargir cette réflexion. Pour Massimo donc la chose la plus importante est celle d'éveiller cette curiosité auprès de son public grâce à une expérience concrète. À la base de ces moments d'initiation il y a toute une série

d'éléments propres à ce genre de théâtre que nous sommes en train d'observer sous plusieurs angles, grâce à ce travail écrit. Premièrement, il y a l'élément expérientiel sur lequel ce genre de théâtre fonde une large partie de sa raison d'être. Deuxièmement, nous pouvons retenir l'attention au ressenti émotionnel et au vécu du public qui assiste à un moment de conterie et mais également aux sensations ressenties par le conteur qui utilise ses souvenirs pour construire le texte de ses contes. Troisièmement, gardons à l'esprit l'idée que les conteurs se laissent guider dans leurs décisions et leurs choix parfois par des éléments en dehors de leur volonté. Cela est particulièrement vrai quand le conteur raconte un conte qui l'aurait particulièrement touché. Je vais revenir sur ces éléments dans la partie de ce chapitre consacrée à l'analyse des techniques apprises dans les laboratoires de formation et également dans le prochain chapitre consacré à l'analyse du processus créatif. Il suffira pour l'instant de retenir une première mobilisation de tous ces éléments de fonctionnement des phénomènes de narration dramatisée qui a lieu dès ces premiers moments formatifs.

Les cours pour conteurs débutants

Les participants qui décident de commencer parcours de formation dans l'art de la narration sur scène, peuvent suivre – après les soirées d'initiation – un cours destinés aux conteurs débutants. Il s'agit, d'après mes observations, des cours les plus fréquemment offerts dans l'ensemble du panorama formatif existant aujourd'hui. Ce type de cours est ouvert à toutes les personnes qui aimeraient s'initier à cette pratique. Aucune connaissance théâtrale ou technique n'est requise au préalable. Le fait d'avoir suivi un moment, n'est pas – également – un prérequis demandé. Monica Morini justifie cela par le fait que chacun aurait – à un moment précis de sa vie – une initiation naturelle au conte. Cette sorte d'initiation naturelle et spontanée amènerait certaines personnes à faire le choix de raconter.

La durée de ce type de cours est variable : elle se situe normalement entre 3 et 7 jours, bien que la plupart des cours ne dépassent pas les 5 jours. Dans la plupart des cas, ces cours se déroulent en une seule partie, sans prévoir de jours de pause entre une journée de travail et l'autre. Les raisons, d'après les témoignages récoltés, sont à rechercher dans la volonté des formateurs de créer une ambiance de groupe soudée. Le fait d'insérer des jours sans des séances de travail risquerait d'empêcher la création de cette dynamique de groupe jugée comme fondamentale pour l'apprentissage. Nous voyons encore une fois à quel point un processus d'apprentissage efficace ne se construit pas uniquement autour des savoirs des formateurs ou des motivations des apprenants mais également grâce à la création d'une série de conditions environnementales et situationnelle favorisant l'apprentissage.

Bien que nous reviendrons plus tard sur les détails des contenus proposés lors de ces cours, il est intéressant de commencer à évoquer le fait que ce type de cours s'articule sur l'alternance entre plusieurs catégories de savoirs. Les participants y apprennent des techniques théâtrales utilisables dans leurs performances sur scène, mais également des bases pour se lancer dans un processus créatif permettant de créer leurs propres pièces partant d'un conte lu ou entendu. Des exercices d'improvisation théâtrale et des occasions de conterie devant les autres apprenants complètent les contenus de ce cours.

Ce type de cours peut être organisé dans plusieurs contextes. Un cas assez fréquent est celui du cours organisé dans le cadre d'un festival de théâtre de narration (ou d'un festival d'un autre genre de théâtre ou encore d'un festival de littérature). Dans ce cas, il est possible que les apprenants soient appelés à présenter les résultats de leur travail sous forme d'un conte performé sur l'une des scènes du festival. Deuxièmement, un cours peut être organisé suite à la demande d'une Association culturelle, d'une Ecole de théâtre ou encore d'un Collectif de conteurs. Un exemple, dans ce sens, est celui du premier cours de formation au Tessin, donné par Roberto Anglisani dans la deuxième moitié des années '90. Ce cours avait été mis en place, grâce à la demande du collectif de conteurs tessinois « Confabula ». Finalement, ce moment de formation peut être organisé grâce à l'initiative personnelle d'un formateur. Les formateurs, reçoivent parfois – après leurs performances – des demandes relatives à l'organisation d'un cours de la part du public. Nous avons déjà vu comment les moments de performance peuvent jouer le rôle de moments d'initiation au conte dramatisé. Lorsque le formateur estime avoir atteint un nombre de demandes suffisant, il organise un cours de formation et l'information commencera à circuler à l'aide des mailing-list que chaque artiste utilise pour promouvoir ces événements.

Les cours pour conteurs avancés

Les conteurs ayant déjà effectué un ou plusieurs cours pour conteur débutants et/ou pouvant justifier une expérience personnelle suffisamment riche dans la narration sur scène, peuvent continuer leur formation en fréquentant des cours dits « pour conteurs avancés ». La notion de « conteur avancé » est assez arbitraire et définie en fonction de l'opinion du formateur organisant le cours. Deux éléments semblent entrer en ligne de compte pour déterminer si un conteur peut accéder à une formation prévue dans ce genre de cours. Premièrement, le conteur doit justifier une bonne expérience dans la pratique du conte sur scène. Il doit autrement dit être en mesure de montrer d'avoir l'habitude de raconter devant un public. Les lieux de ces performances ainsi que la taille du public semblent ne pas avoir trop d'importance. Le conteur peut faire valoir des expériences de conterie dans des salles de

théâtre, des fêtes publiques, des moments associatifs et même des fêtes privées. C'est le formateur qui jugera de la pertinence de ces expériences, mais en principe ce qui est mis en avant par ce-dernier est le fait que le conteur ait fait régulièrement l'expérience de conter en public. Deuxièmement, le conteur devrait avoir suivi des cours de formation avec des formateurs reconnus comme tels par le formateur organisant le cours avancé. J'utilise ici le conditionnel, car une bonne expérience pratique dans le théâtre de narration ou d'autres genres de théâtre peuvent parfois remplacer ce critère. Concrètement, la sélection des conteurs pouvant accéder à ce genre de cours se fait, dans la plupart des cas, par la présentation d'un CV artistique listant les cours et les principales occasions de conterie et corrélé – parfois – par du matériel audiovisuel tiré des performances des conteurs. Une lettre de motivation résumant les raisons qui ont conduit le conteur à demander à pouvoir participer au cours est également parfois demandée.

La durée d'un cours de ce type est de 2 à 4 jours ; nous sommes en présence d'un type de cours de plus courte durée si on le compare à ceux pour conteurs débutants. Comme pour les cours réservés aux débutants, les cours pour conteurs avancés se déroulent normalement sur une seule période sans jours de pause entre les différentes séances et cela pour les mêmes motivations déjà évoquées. Les modalités organisationnelles sont les mêmes que celles des cours pour débutants : en effet, nous retrouvons ces cours organisés dans le cadre de festivals, sur demande externe ou, dernièrement, par l'initiative personnelle d'un formateur

Ce qui différencie ce genre de cours des cours pour conteurs débutant est la typologie des contenus traités. Cette différence n'est pas totale : un cours pour conteurs avancés peut traiter des contenus déjà étudiés lors d'un cours pour débutants. Ces répétitions touchent à des contenus jugés par les formateurs comme fondamentaux pour l'apprentissage d'une bonne technique et qui doivent donc être perpétuellement exercées et améliorées.

Contrairement aux cours pour conteurs débutants, un cours pour conteurs avancés est centré, dans la plupart des cas, sur une thématique précise qui est introduite et approfondie le long des journées de travail. Lors de mes observations de terrain, j'ai par exemple pu participer à un cours centré sur l'accompagnement à l'endormissement des enfants à travers le conte, ou encore à un laboratoire touchant à la relation entre conte dramatisé et pratique musicale instrumentale. En plus des thématiques spécifiques, ces laboratoires pour conteurs avancés peuvent viser parfois à la préparation d'un spectacle. Dans ce cas, la création et la mise en scène de performance publique devient le pilier central de toutes les activités formatives du cours. Au mois de mai 2013, par exemple, j'ai été sélectionné pour participer à un cours de formation réservé à dix conteurs provenant soit d'Italie soit de l'étranger, qui se déroulait

dans le cadre du festival *ReggioNarra*. Ce cours avait pour but de préparer et présenter une performance publique ayant lieu dans le *Teatro Romolo Valli* de Reggio Emilia. Dans le cadre de ce laboratoire, les apprenants étaient suivis par deux formateurs et par une enseignante de chant et musique. Celle-ci soignait la partie technique relative à l'emploi de la voix. Après une première demi-journée consacrée à la création du groupe de travail et à la révision de certains éléments techniques fondamentaux, le reste des deux journées et demie a été consacré à la préparation de ce spectacle. Cette préparation partait du choix des contes qui auraient composé la performance pour arriver jusqu'aux répétitions générales dans le théâtre.

En analysant les différents cas de figure que j'ai pu rencontrer sur mes terrains, je peux conclure que ce type de laboratoire peut avoir trois buts fondamentaux. Premièrement, il peut viser à renforcer la maîtrise des techniques de base par les conteurs participants au laboratoire. Deuxièmement, il permet de focaliser l'attention des participants sur des aspects spécifiques au conte dramatisé ou sur certaines de ces applications pratiques. Finalement, il offre la possibilité de participer à la création de performances préparées et dirigées par les formateurs du cours. Cette dernière possibilité représente une double occasion pour renforcer le prestige artistique soit des formateurs soit des conteurs. Les premiers obtiennent une renommée relative non seulement à leurs capacités artistiques, performatives ou pédagogiques mais aussi de création et de mise en scène. Les apprenants pourront, quant à eux, inscrire ce spectacle dans leur CV et souligner le fait d'avoir participé à une création artistique, guidés par des professionnels du théâtre de narration.

Les laboratoires permanents

Jusqu'au présent, nous nous sommes concentrés sur des cours de moyenne et courte durée. Ce type de cours représente le cas de figure le plus fréquent dans le panorama formatif du théâtre de narration italien. Lors de mes observations de terrain j'ai pu cependant découvrir un autre type de cours différent du reste de l'offre formative. Il s'agit du laboratoire permanent, une typologie de cours qui reste rare mais qui mérite d'être au moins évoquée.

Ce type de cours est très diffus dans d'autres genres de théâtre et prévoit un travail de formation des participants sur des longues durées. Un laboratoire permanent, en effet, se déroule normalement sur l'année scolaire (de septembre à juin) et peut être suivi par les apprenants pendant plusieurs années. Grâce à ma participation au cours pour conteurs avancés de Reggio Emilia dont je viens de parler, j'ai découvert l'existence d'un laboratoire permanent lié au Teatro dell'Orsa de Reggio Emilia et géré par Monica Morini e Bernardino Bonzani. Ce laboratoire se déroule tout au long de l'année scolaire et forme environ une douzaine de conteurs et conteuses. Les contenus ne sont pas uniquement liés à l'art de la

que la durée est subordonnée à la durée du festival. Les lieux de formation sont mis à disposition des formateurs et des apprenants pendant la durée du festival. Il faut également souligner que les formateurs ne se limitent pas à enseigner dans des cours mais continuent leur pratique sur scène et l'intensifient pour justifier encore plus leur statut de formateur. Il est donc difficile, pour eux de garantir une disponibilité régulière à l'enseignement sur une longue période. Dans le cadre du Teatro dell'Orsa de Reggio Emilia, bien qu'il n'existe pas de véritable salle de spectacles, les formateurs peuvent compter sur un bon réseau de lieux de performance à disposition dans une région géographiquement limitée. Cela leur permet de concilier plus facilement la pratique sur scène et l'enseignement.

Compte tenant de l'évolution existante aujourd'hui dans le panorama formatif lié au théâtre de narration, je crois que ce genre de modalité formative pourrait gagner en diffusion. Nous avons vu que l'accès au cours de formation est en train de se démocratiser. En même temps, les profils des participants aux cours et par conséquent des conteurs actifs aujourd'hui, se multiplient. Dans les prochaines années, on pourrait très bien assister à l'émergence de laboratoires permanents liés à des compagnies théâtrales déjà existantes, qui voudraient se différencier dans leur offre formative ou dans les genres de théâtre pratiqués. L'autre possibilité pourrait être de voir des laboratoires permanents se créer sous l'impulsion de nouvelles compagnies créées par des nouveaux conteurs formés.

Avec l'analyse de ce dernier cas de figure, nous avons complété notre aperçu des différentes modalités de formation qui sont offertes aujourd'hui dans le panorama du théâtre de narration en Italie. Nous pouvons continuer notre analyse en nous concentrant sur un des noyaux fondamentaux : les contenus transmis dans le cadre de ces moments formatifs.

Les contenus des cours de formation

S'approcher des contenus des différents cours de formation est à la fois fondamental et risqué. Fondamental, car c'est grâce à ces éléments que je pourrai mettre en évidence une série d'éléments techniques liés au fonctionnement de ce genre de théâtre. Risqué car, le danger de réduire l'hétérogénéité rencontrée sur mes terrains à une simple liste de contenus. Comme pour d'autres parties de cette analyse, je vais donc essayer de référer les différents éléments qui y seront traités aux observations concrètes que j'ai pu effectuer sur mes terrains.

Un cours de formation, indépendamment du niveau de formation et des parcours de ses participants (conteurs et formateur) peut transmettre différents types de contenus. Partant de mes données, nous pouvons opérer une distinction en deux catégories. D'un côté, il y aurait les savoirs transmis par les différentes activités proposées dans les cours. De l'autre côté,

nous pouvons trouver les éléments qui relèvent plutôt de la situation d'apprentissage et du contexte recréé pendant le cours.

Les deux principes fondamentaux du théâtre de narration

Avant de commencer à parler dans les détails des différents contenus, il est important de citer deux principes que j'ai qualifiés de fondamentaux car ils semblent se trouver au fondement de la pratique du conte sur scène. Ces principes, par conséquent, sont tout de suite transmis aux participants, dès leur initiation à la pratique de la narration dramatisée.

Le premier élément intéressant est le fait que, d'après les avis des formateurs interviewés, il existe une sorte d'avis unanime à propos de qui peut devenir conteur. La totalité des avis affirment que tout le monde peut raconter. Il est vrai que cette question est mal posée dans la mesure où elle ne nous dit rien à propos du niveau que ce « tout le monde » peut atteindre en suivant une formation au conte dramatisé. Autrement dit, le fait que tous puissent apprendre à conter ne garantit pas que tout le monde deviendra un conteur professionnel. Cependant, il est intéressant d'observer que les formateurs semblent exiger un parcours précédant (soit théâtral, soit dans le domaine de la conterie spontanée) qui devrait être accompli au préalable par leurs futurs apprenants. Certains formateurs, comme par exemple Roberto Anglisani, affirment que le fait d'avoir accompli un parcours théâtral préalable pourrait aider les apprenants et les faciliter dans l'apprentissage. Cependant, il semblerait que mes informateurs voient cela plutôt comme un élément supplémentaire, plutôt que comme une condition préalable pour accéder à ces parcours de formation.

Le deuxième principe à la base de la pratique et qui influence fortement la structure et les contenus des cours de formation est la grande attention portée au vécu et aux expériences passées des apprenants. Encore une fois, nous nous trouvons face à cette composante expérientielle si importante dans différents aspects liés au conte dramatisé. En ce qui concerne les contenus des cours de formation, cette attention est considérée de deux façons. Premièrement, les formateurs prévoient dans leurs cours des activités de formation qui demandent aux apprenants de réfléchir à leurs expériences passées et qui montrent certains principes à garder à l'esprit pour utiliser ces expériences afin de construire leur performance. Deuxièmement, les formateurs réservent une grande attention à la conception du cours. Le choix des lieux ainsi que la création de l'ambiance de groupe ou du contexte formatif sont soignés, afin que les apprenants puissent vivre une expérience positive. Cette centralité du conteur nous montre encore une fois à quel point les éléments fondamentaux des courants théâtraux contemporains d'après '68 sont considérés dans ce genre de théâtre.

Les savoirs issus des activités de formation

Comme je l'ai déjà évoqué dans la première analyse faite à propos des cours de formation, un cours de formation doit son programme, sa structure et ses contenus à l'inspiration et à l'expérience personnelle du formateur qui l'a préparé. Deux cours destinés à des conteurs du même niveau mais donnés par deux formateurs différents, n'auront jamais le même programme ni les mêmes contenus. Cependant, en faisant abstraction des activités spécifiques proposées dans les différents cours et en essayant de les considérer dans une vision plus globale liée aux types de contenus transmis par le biais de ces activités, il est possible de dégager une typologie de contenus. C'est à cette typologie que je vais consacrer les prochains paragraphes de mon travail.

La figuration

L'élément que j'ai appelé « figuration » est peut-être l'élément technique le plus important de tout apprentissage lié à la narration dramatisée. Sans ce principe, le théâtre de narration en tant que genre théâtral n'existerait pas.

Pour décortiquer cet élément, qui est simple à comprendre mais qui cache en soi une série d'éléments complexes, il faut partir d'une question que j'ai souvent posé à mes interviewés : Qu'est-ce qui permet à ce genre de théâtre de fonctionner ? Autrement dit, comment est-il possible qu'un spectateur puisse rester collé à son siège, observant pendant plus d'une heure un comédien habillé en noir, qui reste assis sur sa chaise et qui lui parle, sans utiliser d'objets, d'autres langages ou d'autres éléments scénographiques ? Mes interlocuteurs répondent que le théâtre de narration fonctionne si le conteur arrive à faire voir des images mentales à son public. Ce phénomène prend le nom de principe de figuration. Chaque conteur doit apprendre à évoquer dans l'imaginaire de son public des images mentales relatives au conte qu'il est en train de raconter. Plusieurs questions se posent, partant de ce constat : comment est-il possible ? D'où viendrait cette capacité évocatrice ? Comment elle est apprise, entretenue et utilisée dans la pratique sur scène ? Je vais essayer, en m'appuyant sur mon expérience en tant que participant à des cours de formation et sur les données issues de mes entretiens, de donner quelques réponses à ces questions.

Le principe à la base du fonctionnement de ce processus de figuration est le fait que n'importe quelle personne garde en soi des souvenirs sous forme d'images mentales, appris grâce aux expériences faites dans la vie. Ceci est vrai pour les deux pôles de la relation sociale qui se crée pendant une performance de conterie, à savoir le conteur d'un côté et le public de l'autre. En fonction de ce qu'il doit raconter, le conteur puise dans son expérience, ses souvenirs et son vécu, pour rechercher une expérience, une émotion ou une image suffisamment

importante et marquante pour lui. Cet élément, dès qu'il aura été répertorié par le conteur, guidera toute sa performance orale. Le conteur racontera son conte en se référant plus ou moins explicitement, à l'élément sélectionné. Si par exemple, un conteur doit parler d'une sorcière, il essaiera de se rappeler d'une fois qu'il a été confronté à une sorcière. Peut-être, le conteur en a vu une image, ou peut-être qu'il a rencontré dans son passé une personne qui lui semblait être une sorcière. Une fois cette image répertoriée, le conteur poursuivra son conte en parlant non pas d'une sorcière en générale, mais de la sorcière qu'il est en train d'imaginer. Le recours à ce genre de procédé, permet au conteur de ne pas devoir obligatoirement axer sa performance sur un apprentissage par cœur d'un texte. Effectivement, s'il arrive à avoir devant ces yeux une image suffisamment claire de ce qu'il est en train de raconter, il pourra simplement la décrire, comme on le ferait en décrivant par exemple un tableau qu'on est en train d'observer.

À travers les mots choisis, l'information se transfère – ensuite – au public. Le procédé de la figuration se répète mais, cette fois-ci, de façon inversée. Chaque spectateur part des mots et des informations que ces mots transmettent pour ensuite aller rechercher dans ses propres souvenirs l'image, l'émotion ou l'expérience faite personnellement dans sa propre vie. Pour reprendre l'exemple fait précédemment, un spectateur qui écoute notre conteur parler de la sorcière, ira récupérer dans son vécu l'image qui sera la plus parlante pour lui. C'est celle-ci qu'il gardera à l'esprit tout au long du conte.

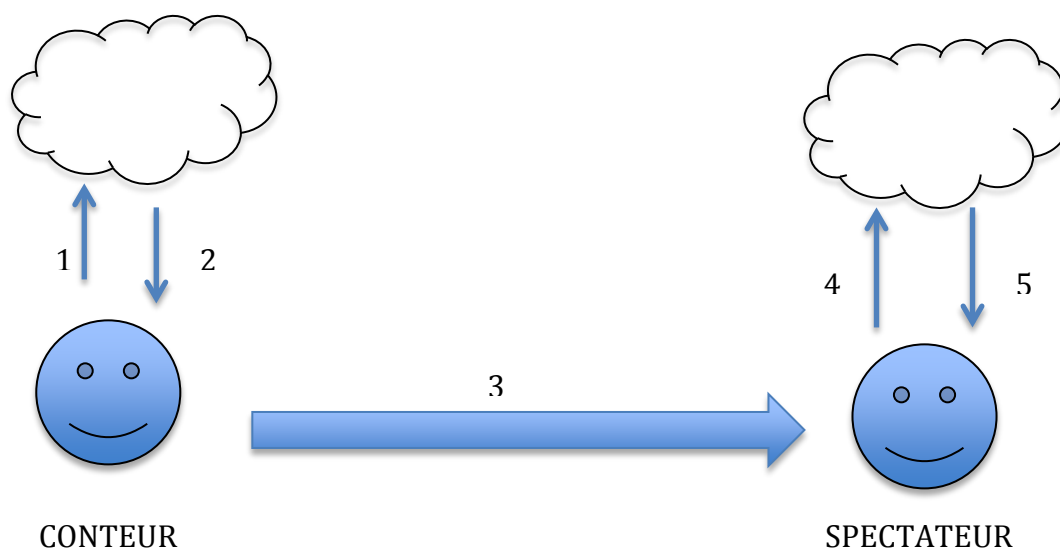


Fig. 2 Schéma simplifié du fonctionnement du processus de figuration. Le conteur cherche dans son vécu une image mentale (1). Cette image est activée (2) et influence la construction du conte. Le conteur, ensuite, transfère cette image grâce à sa parole (3) vers le spectateur. Celui-ci reçoit les mots du conteur et va chercher dans son vécu (4) l'image mentale la plus marquante. Cette image est réactivée (5) et contribue à la compréhension de la séquence narrative par le spectateur.

Comme Trevor Marchand nous l'apprend, lorsqu'on assiste avec notre regard à la performance d'un individu en action, les images mentales que nous tirons de cette observation ne sont pas simplement stockées dans notre imaginaire, mais elles sont rejouées dans nos pensées. Dans les analyses de Marchand, ce processus de réactualisation de l'image mentale vise à créer les prédispositions pour un apprentissage par imitation (Marchand 2010). Dans le cas concret du processus de la figuration on assiste à ce même but : le spectateur ne va pas raconter l'histoire (au moins dans le moment où il est en train d'assister au spectacle) mais peut suivre le conteur dans son activité de construction du conte par une succession d'images mentales. Toutes les informations sont immédiatement reprises et retraduites sous forme d'images mentales par un récepteur d'un processus communicatif (Marchand 2010).

Du reste, toujours Marchand nous explique, en détaillant l'approche de la *dynamic syntax* que « [...] comprendre est prioritaire au fait parler [...] » (Marchand 2010 : 101). En saisissant la production orale du conteur et en construisant son propre stock d'images mentales, le spectateur fait exactement ce dont l'auteur nous parle : il essaie de comprendre le conte. Ce n'est qu'ensuite que il sera en mesure de raconter ce conte à quelqu'un. En faisant cela, le spectateur se déplacera à l'autre bout du processus de figuration. Cette fois-ci, en partant de ses propres images mentales il créera sa propre version du conte. Cette version pourra même se composer des mêmes mots déclamés par le conteur, mais ces mots auront des significations différentes, car les images mentales de départ seront différentes.

Ce principe de fonctionnement a deux importantes conséquences : la première est le fait que, les spectateurs vont s'imaginer, chacun, une image différente de celle des autres. Marco Baliani résume très bien cette particularité en expliquant qu'en réalité un mot n'a pas la fonction de désigner quelque chose de concrète, mais plutôt ce qu'il appelle une forme. Dans le mot arbre, par exemple, il n'y a pas uniquement l'image d'un arbre mais la forme d'un arbre, c'est-à-dire, tous les arbres que les êtres humains peuvent imaginer et voir (Baliani 1991). Cet élément se relie à la théorie déjà évoquée selon laquelle l'un des changements les plus importants provoqués par les théories théâtrales contemporaines serait le passage de la notion de public à la notion de spectateur. Autrement dit, le théâtre contemporain prend conscience du fait qu'un public de théâtre garde à son intérieur une vaste hétérogénéité (Ferrari 1980).

Cette première conséquence en implique une deuxième qui oblige le conteur à soigner le niveau de détails de ses images mentales. Pour un conteur, le fait de donner des détails sur ses propres images mentales contribuent à les rendre plus fortes. Les conteurs utilisent cet

adjectif de « fort¹⁰¹ » en le référant aux images mentales pour souligner une image à qu'on arrive à voir sans difficultés. Plus une image est forte et plus facilement le phénomène de la figuration se produira auprès des spectateurs.

Le fait d'utiliser trop de détails, en revanche, peut causer deux sortes de problèmes. Premièrement, trop de détails pourraient en quelque sorte limiter l'imagination du spectateur qui pourrait soudain entendre parler d'un élément que dans son image mentale n'existait pas. Deuxièmement, un trop grand nombre de détails oblige le spectateur à former dans sa pensée un grand nombre d'images mentales. Chaque détail ajouté à son image mentale de base est en effet une nouvelle image. Ce processus risque de faire perdre au spectateur le fil du conte et, par conséquent, de biaiser la relation qui se construit à travers le processus de la figuration. Le grand défi pour un conteur semble être de créer des images suffisamment riches en détails pour être fortes tout en laissant des éléments non fondamentaux pour le déroulement du conte à l'imagination de son public. Pour cette raison, l'apprentissage du principe de la figuration (qui est l'un des éléments recourant dans tous les cours de formation, mais surtout dans les cours pour conteurs débutants) se fait en trois phases. Ces trois moments ne sont pas ordonnés nécessairement de façon chronologique, bien que la majorité des cours que j'ai pu ethnographier les abordent suivant l'ordre que j'utiliserai. En plus, le fait d'aborder une phase n'implique pas la disparition des contenus du cours de la précédente.

Premièrement, l'apprenant est appelé à apprendre à voir les choses, c'est-à-dire à rechercher dans son vécu ces images, ces expériences et ces émotions qui seront ensuite utilisés dans la pratique du conte. Pour ce faire, le formateur peut agir de différentes façons. Certains maîtres font travailler dès le début leurs apprenants sur des contes que ces-derniers aimeraient raconter. Certains autres travaillent à l'aide d'éléments issus du passé des apprenants, en leur demandant de raconter, par exemple, l'histoire de leur prénom. D'autres, finalement, travaillent à l'aide d'autres éléments déclencheurs, comme par exemple des photos, des objets chers aux apprenants, des bruits ou encore de la musique. Dans cette première phase de travail, l'accent est mis sur la capacité à détailler l'image jusqu'aux moindres détails. Aucune logique de sélection n'est imposée aux apprenants. L'important, c'est qu'ils réussissent correctement l'exercice en s'appuyant sur les éléments qu'ils pensent voir en relation à l'image mentale qu'ils ont devant les yeux.

Une fois que l'apprenant maîtrise cette première phase (ce qui se mesure par la fluidité avec laquelle il est capable de citer ce qu'il voit et également par la capacité à atteindre un niveau

¹⁰¹ « forte » en italien.

de détail jugé suffisant par le formateur), le formateur commence à lui imposer des logiques de sélection ; c'est la deuxième phase de l'apprentissage. Pour ne pas tomber dans l'un des deux risques cités plus haut, l'apprenant doit trouver des stratégies pour réduire la masse de détails potentiels et pour ne considérer que les éléments nécessaires au déroulement du conte. Pour ce faire, il y a différentes techniques et on pourrait dire que chaque conteur a ses stratégies. Cependant, des points communs peuvent être observés. Premièrement les détails fondamentaux pour le déroulement du conte doivent être maintenus. Si par exemple dans un conte il est fondamental que le protagoniste parte avec un certain objet car c'est cet objet qui lui permettra de gagner le défi et de ramener le conte dans une nouvelle situation d'équilibre, il est clair que le conteur devra consacrer plus de temps à l'analyse et la description de cet objet. Deuxièmement, tout ce qui peut être indirectement décrit à travers les actions des personnages, ne fera pas l'objet d'une description détaillée à l'aide de mots. L'action est jugée par les conteurs comme essentielle. Les formateurs poussent constamment leurs apprenants à faire avancer l'action du conte, s'ils ont l'impression que le rythme soit en train de devenir trop lent. Avec un conte trop lent, le conteur risque de perdre l'attention de l'auditoire, ce qui endommage gravement le phénomène de la figuration. Roberto Anglisani, réfléchissant avec ces apprenants lors d'un cours auquel j'ai pu participer, disait qu'un conte dans lequel les personnages discutent longuement entre eux n'est pas un bon conte à traduire sur scène, car il y a trop peu d'événements qui se passent. Mimmo Cuticchio, lors d'une conférence publique disait que le conteur doit mettre au centre de tout son art le conte, c'est-à-dire une succession d'événements et de faits. À travers cette deuxième phase, l'apprenant perfectionne ces stratégies pour créer l'équilibre entre une image mentale avec un niveau de détail suffisant et un rythme qui doit captiver perpétuellement l'attention de son public.

La troisième phase, finalement, est consacrée au soin de la transmission de ces détails par le biais de l'oralité. Le formateur guide son apprenant au choix des mots, du rythme et du langage corporel nécessaires à faire passer de façon efficace tous les détails qu'il a sélectionnés. Pour cette troisième phase, le formateur se base sur une série de techniques théâtrales dont je vais parler dans la suite de cette analyse. Ce qu'il faut retenir pour l'instant est le fait que si dans les deux premières phases l'apprenant ne travaillait que grâce à son imagination et à son oralité, dans cette troisième phase, les détails imaginés ne sont plus uniquement communiqués de façon référentielle au formateur, mais sont retraduit par d'autres langages (de type verbal mais aussi non verbal) afin d'augmenter d'avantage la force de l'image ainsi construite.

Tous les formateurs et les conteurs interviewés accordent une importance capitale à ce processus de figuration mentale des images à transmettre. Des différences de pensée peuvent être rencontrées à propos des éléments spécifiques à ce phénomène.

Mimmo Cuticchio, par exemple, affirme que quand il raconte, il n'arrive pas à voir distinctement ses spectateurs mais seulement à en détecter la présence devant lui. Pour le conteur sicilien, raconter serait comme avoir devant les yeux un voile, à travers lequel percevoir uniquement les ombres des individus assistant à sa performance. Sur ce voile, Cuticchio affirme projeter les images qu'il voit et qu'il veut transmettre à son public. Plutôt que d'un voile, il s'agirait d'une espèce de miroir qui permettrait au conteur de voir son conte comme un film projeté sur un écran, avant d'envoyer les informations aux spectateurs par le biais de sa parole.

Monica Morini, lors de ses laboratoires de formation, souligne que le travail avec les images mentales peut être développé sur trois niveaux, ordonnés par un degré de difficulté progressif. Bien qu'elle soit la seule à avoir clairement explicité cette tripartition, cette distinction émerge indirectement dans la façon que tous les formateurs ont de traiter le processus de figuration dans leurs moments de formation. Le premier de ces niveaux est celui dans lequel le conteur doit apprendre à se construire des images mentales de ce qu'il aimerait raconter. Ceci amène à une première règle implicite (mais parfois explicitée lors des activités de formation) du comportement scénique du conteur : on ne parle jamais de ce qu'on ne voit pas. Le deuxième niveau est atteint quand le conteur – une fois ces images mentales construites – arrive à les renvoyer efficacement à ses spectateurs par le biais de son oralité. C'est le moment dans lequel ces images deviennent physiquement perceptibles par l'ouïe du public. Une transmission des images mentales sera jugée comme efficace quand le spectateur arrivera à se former à son tour une image mentale claire et exploitable pour la compréhension du conte. Plusieurs éléments entrent en ligne de compte pour établir cette efficacité. Premièrement, les mots utilisés doivent être choisis et réfléchis pour faire en sorte qu'il n'ait pas d'incompréhension au niveau du contenu entre le conteur et le spectateur. Pendant un moment de formation que j'ai suivi en Italie, par exemple, j'ai été repris par le formateur car pendant mon conte j'avais utilisé – sans m'en apercevoir – des mots provenant de l'italien parlé dans le Canton du Tessin. Ces mots, pour moi claires et très évocateurs, n'étaient pas utilisés en Italie. Mon choix aurait donc pu biaiser l'efficacité de mon conte, car les spectateurs (dans ce cas les conteurs qui suivaient avec moi ce cours) n'auraient pas compris signification des mots employés. Cependant, il ne s'agit pas uniquement d'une question de choix des mots. D'autres éléments doivent être considérés. En plus de l'équilibre entre détail et imagination

que nous avons déjà vu, le rythme de déclamation du texte semble jouer un rôle important. Celui-ci ne doit être ni trop rapide, car le public n'aura pas le temps de se former ses propres images mentales, ni trop lent, car si le rythme se dilate, l'attention du spectateur décroît. L'équilibre à trouver pour atteindre ce deuxième niveau semble donc être très précaire et demande au conteur un travail important sur la maîtrise de sa propre oralité.

Le troisième niveau, insère une dimension jusque-là peu considérée dans le processus de figuration : la relation bilatérale entre conteur et public. En effet, jusqu'à maintenant cette relation n'était vue que comme unidirectionnelle. Le conteur se forme une image, la renvoie au spectateur à travers sa parole et ce-dernier se forme sa propre image. Dans le cas du troisième niveau de travail théorisé par Monica Morini, le conteur essaie de prêter attention au feed-back du spectateur dans le but de comprendre ce qu'il voit et ce que l'image mentale lui évoque. Ensuite, le conteur utilisera son intuition afin de rebondir sur cette image et continuer son travail de figuration. Dans ce cas la notion de spectateur se substitue encore plus à celle de public. Le conteur ne se contente pas de renvoyer des mots qui puissent permettre à un public générique de se former des images, mais il veut comprendre ce qu'un spectateur bien précis voit. Pour travailler de cette façon, le conteur se base sur une série de feed-back que les spectateurs lui renvoient : des soupirs, des sourires, des regards qui se tournent vers une direction, des mots qui échappent suite à la narration d'un événement. On pourrait dire que le conteur expérimenté est un fin lecteur de tous ces aspects, et doit toujours être prêt à les exploiter. Lors d'une observation d'un conteur amateur sur la scène d'un festival, par exemple, j'ai pu remarquer le fonctionnement pratique de ce troisième niveau. À un certain moment de sa performance, le conteur racontait au public, composé fondamentalement d'enfants, l'apparition d'un dragon, en disant qu'il s'agissait d'un dragon énorme, grand au-moins comme l'église de la ville dans laquelle se déroulait le festival. Cette église se trouvait juste à côté. Soudain, on a pu entendre distinctement le soupir de merveille d'un enfant assis dans les premières files. À ce bruit, le conteur s'est tourné vers l'enfant et lui a dit, en le regardant droit dans les yeux : « *Oui, c'est ça ! Il était vraiment énorme, ce dragon méchant !* ». Cet exemple nous montre comment, suite à cet événement imprévu, le conteur a changé la structure de son spectacle pour s'attarder sur cet élément et l'exploiter. Une relation personnelle entre le conteur et ce spectateur spécifique s'est donc produite pour le temps de ce court échange. Si l'enfant n'avait pas soupiré, ce moment ne se serait jamais produit et le conteur aurait continué à raconter son histoire comme prévu par le canevas de séquences, en continuant à s'adresser à tout le monde. L'avantage de maîtriser ce troisième niveau de travail avec les images mentales est permet d'insérer dans les contes des moments d'interaction. Ces

instants renforcent les images mentales et la légitimité du conteur à conter. En effet, en écoutant des interactions spontanées de ce type, les spectateurs ont l'impression que le conteur sait toujours quoi répondre au public qui intervient. Dans le cas qui nous sert d'exemple, répéter à l'enfant que le dragon est énorme suite à sa réaction de merveille montre deux choses. D'un côté souligne à l'enfant qu'il a bien compris ce que le conteur voulait dire. De l'autre côté, le conteur semble vouloir dire : « Oui, je ne me trompe pas ; ce dragon était énorme ; ce que je vous raconte est vrai et je suis légitimé à me faire conteur de cette histoire car je la connais. » Le troisième niveau du processus de figuration montre à quel point, dans ce genre de théâtre, la co-construction sociale d'une pièce est un phénomène important (Jacot-Descombes 2013) et caractérisant. Le conteur a besoin de son public pour créer et performer sur scène son spectacle. Dans les deux premiers niveaux le spectateur joue un rôle qu'on pourrait appeler « d'activé », dans le sens que son imagination est activée par la parole du conteur. Dans le troisième niveau, en revanche, il devient à son tour « activant », car ses réactions entrent en jeu activement dans le processus de construction du texte et dans le processus de création, car elles conduisent le conte vers des nouvelles situations, pas nécessairement prévues à l'avance par le conteur.

Si on revient aux paragraphes décrivant les différentes étapes d'apprentissage du processus de figuration, nous pouvons observer que le principe de figuration est toujours décliné suivant ces trois niveaux dans l'apprentissage. Cette observation est valable également auprès des formateurs qui ne citent pas ces trois niveaux ouvertement. L'apprenti-conteur commence son parcours de formation en apprenant à voir ce qu'il veut raconter (niveau 1) et, ensuite, il découvre comment choisir ses mots afin de renvoyer efficacement ces images (niveau 2). L'interaction avec le public (niveau 3) est thématifiée par la suite, une fois que les bases de la figuration ont été acquises.

Le fonctionnement de ce processus de figuration rappelle une sorte d'activation (ou de réactivation méta-fonctionnelle) suivant les théories de Pierre Falzon. Ces images mentales pourraient être vues comme des activités méta-fonctionnelles, c'est-à-dire comme des « [...] activités non directement orientées vers la production immédiate, activités de construction de connaissances ou d'outils (outils matériels ou outils cognitifs) destinés à une éventuelle utilisation ultérieure, et visant à faciliter l'exécution de la tâche ou à améliorer la performance. » (Falzon 1994 :3).

La création des images mentales est un prérequis fondamental pour permettre au conte théâtralisé de fonctionner ; la figuration peut être vue comme un facilitateur du processus de la conterie sur scène. En réalité, le processus d'activation méta-fonctionnelle dans la

performance d'un conteur est double. En premier lieu, l'activation se passe du côté du conteur et ensuite auprès des spectateurs. Le pont entre ces deux moments est représenté par l'oralité du conteur. C'est cette composante de la conterie qui permet le transfert des informations nécessaires à l'activation méta-fonctionnelle. Nous nous trouvons à analyser cette construction mentale dont Falzon nous parle dans ses écrits et qui, étant centrée sur l'opérateur lui-même, lui permet non pas d'accomplir le travail, mais de rendre cet accomplissement potentiellement possible (Falzon 1994).

Le processus de figuration semble se construire et se développer reprenant l'idée de la théorie de la cognition distribuée théorisée entre autres par Edwin Hutchins (1996). Selon l'auteur un processus d'apprentissage ne se construit pas de façon prédéterminée, mais il est toujours caractérisé par un lien de forte interdépendance avec le contexte dans lequel ce processus est ancré (Hutchins 1996). Si nous pensons au travail d'un conteur, ce lien au contexte est doublement présent. En puisant dans le bagage de ces souvenirs, dans ce que l'on pourrait appeler suivant Alfred Schütz (2005) son stock de connaissances, le conteur entre une première fois en relation avec le contexte. Dans ce cas concret, il s'agit de son contexte personnel de vie. Ainsi, deux conteurs différents devant conter la même histoire, trouveront deux images mentales différentes car chacun ira chercher à réactiver des connaissances différentes. Ce phénomène est engendré par le fait qu'au cours de leurs vies les deux conteurs auront vécu des expériences différentes. Une fois l'image mentale construite, le conteur se confrontera avec un deuxième contexte, plus précisément au moment où il devra renvoyer cette image à son public. Le contexte de performance influencera le résultat de ce transfert : un même conteur contant le même conte et se concentrant sur la même image mentale, mais qui se trouvera face à deux publics différents obtiendra des résultats différents. Chaque spectateur, en effet, est unique et reconstruit les images mentales transmises par le conteur de façon différente par rapport aux autres spectateurs. Le conteur est appelé à se situer lorsqu'il produit ses images mentales mais également lorsqu'il les renvoie à son public pour faire en sorte que le processus de la figuration ait eu succès.

Cette influence du contexte dans la compréhension des images mentales nous rappelle également les théories des ethnométhodologues (par exemple Garfinkel 1999) à propos de l'indexicalité. La différence substantielle avec notre cas concret est que ce contexte ne serait pas socialement construit et partagé mais plutôt une construction individuelle fruit des différentes expériences faites par chaque individu (Marchand 2010). Pour revenir à notre exemple du début, l'image de la sorcière que chaque spectateur se formera dans sa tête sera différente et propre à lui et à ses expériences de vie. C'est probablement cette raison qui porte

Baliani à conclure que le mot « arbre » ne désigne pas, dans l'utilisation qu'un conteur fait de ce mot, un objet précis et spécifique. Ce mot indiquerait plutôt celle qu'il appelle une forme¹⁰², qui serait une idée générale, une sorte d'icone simplifiée de ce qu'un arbre devrait être aux yeux des individus, indépendamment des expériences personnelles effectuées. A l'intérieur de cette forme, il y aurait, toujours d'après Baliani, tous les arbres existants sur terre, pouvant faire l'objet d'une image mentale par les différents spectateurs. Ce stock d'images potentielles, est prêt à être éveillé sous forme d'images mentales, grâce à l'oralité du conteur (Baliani 1991).

Apprendre à se situer

Afin que la figuration puisse être maîtrisée par les conteurs, l'un des objectifs premiers dans un cours pour conteurs débutants est celui d'apprendre aux élèves à se situer. Ce verbe peut avoir, d'après mes observations, deux significations. Autrement dit, deux différents mouvements de situation existent dans la pratique d'un conteur. Ces deux directions rejoignent ce que nous venons de dire dans le paragraphe précédent. Premièrement, le conteur doit apprendre à se situer par rapport à soi-même, à son stock de connaissances, à son bagage de souvenirs ou d'expériences. Deuxièmement, il doit être capable de se situer par rapport au public qu'il a en face. Pour ce faire, les formateurs n'hésitent pas à faire travailler leurs apprenants de façon à développer cette double capacité. L'exercice que j'ai pu observer plus fréquemment, consiste à demander à un apprenant de commencer à conter. À un certain moment, le formateur coupe la parole à son apprenant en lui demandant de se focaliser sur un élément de son conte. Au tout début, l'élément sera matériel, réel et concret : le formateur pourrait demander ainsi à son apprenant de se focaliser sur un lieu, un personnage, un objet. Au fur et à mesure que l'apprenant progresse dans sa situation, le formateur commencera à lui demander de se focaliser sur des aspects immatériels comme par exemple des odeurs, des bruits, la température, la lumière ou autres éléments de ce type.

Dans les deux cas, à un certain moment de l'exercice, le formateur commencera à poser des questions à son apprenant à propos d'un élément très précis que celui-ci vient d'isoler dans sa narration. Ce questionnement visera à lui faire détailler avec le plus grand degré de précision l'élément choisi. L'apprenant devra alors répondre rapidement aux questions de son formateur. Le but de cet exercice est de pousser l'apprenant à épuiser les informations qu'il connaît déjà à propos de l'élément à décrire, afin de l'amener en dehors des aspects qu'il aurait pu lire, entendre ou imaginer lors de la préparation de son conte. Les formateurs que

¹⁰² En italien Baliani utilise le mot *forma* qui est, ici, retraduit littéralement par moi-même.

j'ai pu interviewer sont tous d'accord en affirmant que c'est en franchissant cette frontière qu'un conteur doit commencer à produire des nouvelles informations et il devra donc forcément se situer pour dégager une nouvelle image mentale ou une nouvelle caractéristique de la même image mentale. Cette nouvelle caractérisation devra avoir un sens logique permettant ainsi au conteur de l'intégrer dans l'ensemble des informations produites par sa narration.

Un élément fondamental à considérer en travaillant avec des images mentales est que celle-ci ne se compose pas uniquement par sa caractérisation formelle, esthétique ou morphologique. L'expérience concrète et personnelle que le conteur aurait pu faire avec cette image est également importante. Cet aspect est beaucoup travaillé dans le cadre des cours de formation, surtout lors des cours destinés aux conteurs débutants. Par exemple, si un conteur en formation doit mettre en scène un sentiment de peur, son formateur ne lui demandera pas de se rappeler d'une personne qu'il a vu avoir peur mais d'un moment que l'apprenant aurait vécu et dans lequel il aurait eu peur. La différence au niveau de l'image mentale qui sera construite par cette situation émotionnelle personnelle n'est parfois pas visible par les spectateurs mais elle est très fondamentale pour le ressenti des conteurs. En se référant uniquement à un regard externe, le conteur sera facilement en mesure de reproduire les mouvements, la façon de parler et en général tous les aspects physiques d'une personne ayant peur. Cependant, la connaissance personnelle du sentiment de la peur lui fera défaut. Sans développer cette capacité, le conteur risquera de se trouver en difficulté dès qu'il devra ajouter à son image mentale des nouveaux éléments s'éloignant des signes physiques qu'il a pu observer sur la personne cible de son observation. Il ne sera ainsi pas capable de se situer personnellement et le processus de figuration perdra en efficacité.

Se situer, pour les conteurs, veut donc dire réactiver l'expérience concrète vécue à la première personne et non pas simplement réactiver une image mentale vue de l'extérieur. L'expérience est une porte d'accès importante à la dimension émotionnelle d'un individu, à son identité mais également à des éléments plus concrets comme le fait de savoir manipuler des objets, ou d'autres comportements et activités (Zittoun 2013).

L'exemple de l'image mentale de la peur montre encore une fois à quel point la théorie d'Hutchins est explicative de ce phénomène. Selon l'auteur trois dimensions rentrent en ligne de compte dans le phénomène de la cognition distribuée: une dimension physique, une dimension mentale et une dimension sociale. Le travail de situation d'un conteur touche effectivement toutes ces trois dimensions. En considérant uniquement l'une de ces dimensions, comme par exemple la dimension physique du sentiment de la peur, le conteur

n'arrivera jamais à construire une image mentale efficace et forte. Cette image ne pourra donc s'ancrer efficacement dans l'imaginaire de son public. Pour arriver à effectuer un travail efficace, le conteur aura besoin de mobiliser ces trois dimensions simultanément et l'un des buts de l'apprentissage de l'art de la conterie est, celui d'apprendre à jongler entre ces trois dimensions. Autrement dit, « [...] *les personnes font usage d'éléments permettant une expérience imaginaire comme ressources symboliques : en les mettant en lien avec un autre aspect de leur expérience personnelle, ceux-ci permettent de nouvelles constructions de sens, des changements identitaires, voire des apprentissages.* » (Zittoun 2013 : 253). Le processus de figuration, comme tout moment de communication incorporée, se compose donc d'un moment de performance et d'un moment d'observation très personnelle de soi-même et du contexte qui nous entoure (Marchand 2010).

A propos de la notion d'image mentale

L'analyse que nous venons de faire du processus de la figuration a mis en évidence une notion largement utilisée par les conteurs. Il s'agit de la notion d'« image mentale ». Cette expression indique des images que les conteurs affirment avoir et voir dans leur tête et qui servent comme base de départ pour articuler leur performance artistique et pour raconter à l'aide de leur parole. L'image mentale est donc le point de départ de tout phénomène de figuration : le conteur a une image mentale dans sa tête, il l'interroge d'une certaine façon et il la transmet par la suite aux spectateurs, grâce à sa parole. En même temps, l'image mentale est le point d'arrivée de ce processus, car le résultat de la figuration est justement de permettre aux spectateurs de se former leur propre image mentale, par un processus de confrontation entre l'information transmise par les mots du conteur et expérience directe ou indirecte avec l'information.

Sur mes terrains, l'expression image mentale¹⁰³ revient souvent dans les discours des conteurs, bien qu'il serait erroné de penser que ce terme soit propre uniquement à cette forme de théâtre. D'autres comédiens, comme par exemple Tage Larsen, comédien du Odin Theater cité par Guarino (1982) emploient le même terme pour définir une composante de leur travail théâtral qui est très proche à celle du processus créatif utilisé par les conteurs, mais qui donne lieu à des pièces de tout autre genre.

En ce qui concerne les conteurs italophones, il faut noter que parfois l'adjectif « mentale » est omis. Mes interlocuteurs parlent tout simplement d'images, en se référant cependant à la dimension mentale et immatérielle de celles-ci. Pour rendre plus précise la compréhension de

¹⁰³ *Immagine mentale*, en Italien.

mon analyse je vais cependant utiliser l'expression complète, afin de rappeler aux lecteurs que c'est bien cette composante mentale qui nous intéresse.

Dès son premier jour de formation, l'apprenti-conteur est motivé et instruit par son formateur à « *voir des choses dans la tête* » et à utiliser ces images pour structurer sa narration. Cela dans le but que le public puisse se former des images mentales en l'écoutant. S'arrêter sur la notion d'image mentale est donc important, car il permet d'analyser un objet de discussion et débat qui oriente une grande partie des choix et des activités des conteurs. Soit lors des cours de formation soit pendant leurs processus créatifs soit encore en situation de performance, le conteur se trouve confronté avec des images mentales. Il passe donc son temps à essayer de les créer, à les interroger, à les observer et à les transmettre finalement à son public.

Je vais dans cette partie de mon travail interroger une série de travaux issus de l'anthropologie des images, afin de mettre en évidence quelques grandes lignes théoriques de la discipline à propos de cet objet d'étude. Un détour vers quelques travaux des sciences cognitives et des neurosciences me permettra d'éclaircir le fonctionnement du processus de construction de ces images mentales. Je vais ensuite essayer de détailler les deux fonctions principales des images mentales. Le but de cette analyse sera d'analyser dans les détails le fonctionnement et les enjeux de cet objet si important dans les discours et les pratiques de mes interlocuteurs qui complète également notre analyse du processus de la figuration.

De la capacité à produire des images mentales

Interroger la notion d'image mentale peut s'avérer compliqué, car il n'est pas possible d'entrer effectivement dans la tête des individus pour comprendre avec précision ce qu'ils « voient ». Un bon nombre d'études se sont cependant penchés sur la question en monitorant l'activité cérébrale de l'être humain lors d'activités qui demandent un travail d'imagination, dans le but d'en détecter tout changement par rapport à d'autres formes d'activité. Jean Piaget a été l'un des premiers chercheurs à partir des années '30 à s'intéresser à la production d'images mentales, bien chez les enfants que chez les adultes. Parlant du processus d'accommodation, c'est-à-dire du processus que l'individu met en place pour s'adapter à un nouveau contexte, Piaget théorise que l'image mentale serait l'instrument qui permet à ce processus de fonctionner. Une grande partie de l'apprentissage de l'enfant se développerait selon Piaget partant de l'imitation des comportements que l'enfant voit autour de lui. Cette modalité d'apprentissage ferait appel aux neurones miroir découverts par Giacomo Rizzolatti (Rizzolatti et Sinigaglia 2011) : lorsqu'un individu A observe un individu B exécuter un comportement devant lui, ces neurones s'activent. Cette même activation sera présente chez l'individu A, lorsqu'il exécutera lui-même le même comportement.

Si la découverte des neurones miroir date de 1992, Piaget avait déjà théorisé avant que lorsque l'imitation demande une adaptation du comportement observé à une situation nouvelle ou à un contexte jamais vécu, l'individu doit passer par une image mentale qu'il voit dans sa tête et qu'il adapte à cette nouvelle situation (Piaget et Inhelder 1962). Les études de Piaget et Inhelder confirment donc l'existence de cette capacité de l'homme à produire ses pensées sous forme d'images.

La dimension mentale des images est reprise, également par les travaux de Hans Belting. Dans son livre *Pour une anthropologie des images*, l'auteur théorise que l'image serait en effet composée par deux dimensions : une composante mentale, qui existe dans la tête de l'individu, et une composante physique, appelée support, sur laquelle cette composante mentale se fixe (Belting 2004). L'image mentale naît grâce à une interaction entre, d'une côté l'expérience perceptive de l'individu. Celui-ci voit la réalité autour de lui et en fait l'expérience à la première personne. Le l'autre côté, l'image mentale présente également une composante qu'on pourrait qualifier de culturelle ou sociale et qui dépend du contexte socioculturel dans lequel l'individu vit (Augé 1997¹⁰⁴). Grâce à la fixation sur un support, p.e. la toile pour un tableau ou le papier dans le cas d'une photographie, elle prend une dimension matérielle qui lui permet de voyager à travers l'espace et le temps et d'arriver à d'autres individus (Belting 2004). Le parallèle avec le principe de la figuration est marquant. La seule différence est le fait que le support utilisé par les conteurs pour fixer leurs images mentales, leur voix et leur parole, n'est pas matériel. Citant Marc Augé, Belting souligne cependant que l'image mentale voyageant grâce à un support, se combine dans la pensée des individus qui la reçoivent avec d'autres images mentales. Ce processus de combinaison crée des nouvelles images mentales (Belting 2004). L'auteur semble décrire la deuxième phase de la figuration.

Il faut se demander pour quelles raisons les conteurs italophones font un recours si fréquent aux images mentales dans le cadre de leur activité de conterie. Mes observations sur le terrain ont montré deux fonctions fondamentales de l'image mentale, que je vais détailler de suite.

L'image mentale comme mnémotechnique

La première fonction de l'image mentale est celle de permettre au conteur de se rappeler les passages fondamentaux de sa narration. Ne travaillant que très peu avec des textes appris par cœur, le conteur doit développer des stratégies lui permettant de ne rien oublier en relation aux passages les plus importants à travers lesquels sont conte se déroule. Rien n'est

¹⁰⁴Marc Augé est l'auteur qui fait plus clairement référence à cette double composante personnelle et culturelle de l'image avec son triangle de l'imaginaire (Augé 2007). La même idée se retrouve cependant également dans Severi (2003), Belting (2004) et Durand (1984).

totallement improvisé chez les conteurs italophones, et certains éléments peuvent assumer une importance capitale. Le conteur utilise donc les images mentales pour éveiller ses souvenirs et sa mémoire, en exploitant le pouvoir évocateur des images mentales et de l'imaginaire en général. La relation entre image et mémoire a été souvent mise en avant par l'anthropologie. Severi observe comment dans une société dite à tradition orale, la mémoire n'est jamais uniquement orale mais également fondée sur un régime iconographique. Le fait d'articuler parole et image servirait d'outil de mémorisation (Severi 2003). Cela est certainement vrai également pour mes conteurs : le fait d'avoir des images mentales précises est mis en avant par leurs avis comme un système pour ne pas oublier des éléments importants à dire pendant la narration. Autrement dit, avoir une image bien précise en tête permet au conteur de se situer par rapport à cette image pour l'observer métaphoriquement. Sur cette observation, le conteur basera sa performance. Les éléments de ces images qui lui semblent important à transmettre influenceront le choix des mots et l'activation de différentes techniques de jeu. La narration inspirée par images devient donc un instrument fondamental pour perpétuer une mémoire, comme l'ont mis en évidence également les travaux de Bruner (1998 et 2003), auteur cité également par Severi (2003). Belting semble confirmer cette idée quand il souligne que : « *Notre corps possède la faculté naturelle de transformer et de fixer en images les lieux et les choses qui lui échappent dans le temps. Nous stockons ces images dans notre mémoire et nous les activons par un acte de réminiscence.* » (Belting 2004 : 91). L'auteur nous dira plus loin que cet acte de réminiscence vise à redonner du corps aux images stockées. Ce processus est très similaire à la figuration, d'autant plus que Belting souligne également l'importance de l'apport du langage. Celui-ci permet aux images archivées dans notre cerveau de prendre forme, à l'aide notamment de l'expérience personnelle et perceptive de chacun de nous (Belting 2004).

Citant les travaux de Warburg, Severi montre comment le rôle des images « *en tant que support formel du sens* » (Severi 2003 : 80) est souvent mis en avant par une série de travaux d'ordre psychologique. Les images, dans ce sens, feraient donc partie de l'ensemble des supports et des techniques visant à renforcer la mémoire, qui prennent le nom de mnémotechniques (Yates 1972). L'apport mnémotechnique des images mentales pour mes interlocuteurs est mis en avant dans leurs discours, comme nous le montre par exemple l'extrait suivant tiré d'un entretien avec Barbara. À la question « *n'as-tu jamais peur d'oublier des passages de tes contes lors de tes spectacles ?* » elle me répond : « *En fait, oui, ça peut arriver. Mais d'habitude j'ai des images assez précises des différents moments de chacun de mes*

contes, ce qui réduit le risque. Je me concentre et j'observe les images que j'ai dans la tête - on peut dire cela ? Et normalement tout se passe bien. »

L'image mentale comme source de création

Si on analyse plus en profondeur le travail des conteurs, cette fonction mnémotechnique n'est pas la seule pour laquelle les images mentales sont utilisées. En comparant différentes performances du même conte par le même conteur, on découvre souvent des variations parfois même très importantes entre les différentes versions. Une partie de ces différences touche au choix des mots et peut se justifier par le fait que la plupart des conteurs italiens n'utilisent pas de texte figé et appris par cœur. Une observation plus attentive, cependant, nous montre certaines variations introduisent des éléments nouveaux ou en enlèvent certains qui ne sont pas jugés comme fondamentaux dans le déroulement de la narration. Ces changements découlent du travail effectué par le conteur sur ces images mentales. Marc Augé, parlant de la dimension mentale des images, souligne que celle-ci se modifie souvent et ne reste jamais figée dans le temps. Cette dynamique de changement serait engendrée par le fait que les expériences vécues par les individus nourrissent ces images et les font évoluer (Augé 1997). Le conteur qui doit évoquer une sorcière auprès de son public, utilisera l'image mentale la plus proche de l'idée de sorcière qu'il arrive à retrouver dans sa mémoire, par exemple celle d'une vieille dame rencontrée dans la rue peu avant le début du spectacle. Cependant, entre un spectacle et l'autre, il est très probable qu'il rencontrera d'autres vieilles dames. Ce n'est pas exclu que la prochaine fois qu'il devra évoquer cette sorcière il partira d'une autre image mentale, par rapport à celle de la fois passée. La sorcière qui a toujours eu les cheveux blancs, pourra ainsi avoir soudain les cheveux rouges. La sorcière maigre pourra devenir une sorcière grosse. Elle pourrait également devenir bossue ou avoir des boutons sur le nez qu'elle n'avait jamais eu auparavant. Ces changements ne seront possibles que si les éléments qui font l'objet de la modification ne sont pas fondamentaux dans le déroulement ou la compréhension du conte. Les images mentales entrent donc en jeu lors de ces modifications dictées soit par les expériences et les rencontres effectués par le conteur soit par l'action des formateurs aux moments d'apprentissage. Pendant les cours de formation pour débutant, en effet, les formateurs poussent souvent leurs élèves à « déplacer le regard¹⁰⁵ » sur différents éléments des images mentales qu'ils utilisent, pour découvrir des éléments nouveaux. Il n'est pas rare qu'un formateur pose à son élève des questions du type: « *cette sorcière dont tu veux*

¹⁰⁵ J'ai choisi d'utiliser cette expression en me basant sur les expressions italiennes « spostare/modificare/cambiare lo sguardo » qui sont fréquemment utilisées par les formateurs lors des cours de formation.

parler, comment est-elle habillée ? » « Qu'elle est la couleur de ces cheveux ? » « Qu'est-ce qu'elle pense ? » « Qu'est-ce qu'elle est en train de faire avant de rencontrer le prince charmant ? ». L'image mentale n'exerce donc pas uniquement une fonction de technique de rappel d'un élément figé dans la pratique du conte, mais également celle de moteur à la création. Nous pouvons dire que l'image mentale est au centre de la tension fondamentale commune à tout processus de figuration entre la possibilité d'innover des parties du conte et la nécessité d'en reproduire des autres avec précision.

Des éléments de technique théâtrale au service de la figuration

Le processus de figuration n'est pas le seul savoir technique transmis à des apprentis-conteurs, bien qu'il s'agisse de l'élément le plus touché par les discours des formateurs et le plus longuement exercé. D'autres éléments techniques provenant d'autres connaissances théâtrales sont également importants pour la formation d'un bon conteur et font l'objet d'exercices et d'un apprentissage tout au long des cours. En parlant du troisième niveau de travail sur la figuration, nous avons déjà découvert que certains éléments relatifs à la technique de jeu sur scène entrent en considération, quand il s'agit de renforcer concrètement les images mentales qui seront transmises au public grâce à l'oralité. Cela est un premier constat à garder à l'esprit. Dans la pratique du théâtre de narration, chaque élément technique utilisé semble avoir comme fonction principale celle de renforcer les images mentales. Le changement des différentes couleurs de la voix du conteur, les gestes et les postures adoptées, passent donc à travers un processus de simplification qui vise à en dégager l'essentiel. Cette simplification aura pour but celui de renforcer le processus de figuration. Roberto Anglisani raconte que lorsqu'il avait commencé à conter, il avait l'habitude de raconter ses premiers contes à sa fille, avant de les amener sur scène. Lors de ces performances, il essayait d'utiliser différentes couleurs de sa voix, des gestes et des postures avec comme but celui de restituer une image des histoires la plus réaliste que possible. Un jour, sa fille l'a arrêté en lui intimant : *« Papa, arrête de faire des bêtises. »*. D'autres formateurs partagent le même avis que la fille de Anglisani. Il n'est pas question de recréer une voix parfaite répliquant dans toutes ses couleurs la voix d'une sorcière. Il suffira de rechercher un élément caractérisant cette voix et de l'utiliser. Le même discours peut être fait pour les gestes. Marco Baliani explique qu'après avoir observé dans la réalité les gestes dont il avait besoin sur scène, il a entamé un lent processus de synthèse et de simplification afin d'obtenir une version finale dans laquelle le geste est encore présent mais d'une façon simplifiée. Cela ne veut pas dire que le geste soit moins évocateur. Au contraire, cette synthèse vise à faciliter le processus avec lequel le spectateur saisit la signification derrière ce geste. Les techniques théâtrales apprises par les

conteurs dans le cadre des cours de formation sont effectivement mises au service du phénomène de la figuration et opèrent dans un régime qu'on pourrait appeler d'économie (dans le sens d'utilisation efficace des ressources, avec une maximisation des résultats).

Dans le concret, les activités et les exercices issus des différents cours de formation touchent les éléments suivant : la voix, le corps et la posture, la mimique gestuelle et faciale. Il s'agit des mêmes éléments dont nous parle Marchand (2010) en listant les éléments fondamentaux de son *motor-based understanding*. A ces éléments, s'ajoute un travail sur le comportement et les mouvements sur scène et des principes à utiliser lors de la création des personnages.

Nous allons passer en revue ces éléments les uns après les autres.

La voix : travail sur les centres de résonance et travail sur la posture

Bien qu'aux apprentis conteurs ne soit pas demandé de devenir des imitateurs, un travail sur la voix fait souvent partie des activités de formation. C'est élément est surtout présent au niveau des débutants mais il n'est pas négligé également chez les conteurs avancés.

Il ne faut pas oublier que le canal verbal reste la composante communicative la plus importante pendant le processus de figuration. Les apprenants peuvent travailler sur différents éléments issus de la voix : la couleur, le volume ou encore le style de déclamation.

En ce qui concerne la couleur, les apprenants sont guidés par leur formateur à appréhender les différentes modalités à utiliser pour changer la sonorité de leur voix. Il y a différentes façons de travailler sur cet élément. La modalité de travail la plus rependue semble être la prise de conscience des différents centres de résonance de la voix humaine. L'idée à la base de ce principe est le fait que notre voix résonne d'une façon différente en fonction de la partie du corps qu'on utilise pour amplifier la vibration des cordes vocales. Normalement, cette vibration est amplifiée par la résonance de la caisse thoracique. Le fait de changer de centre de résonance changerait, d'après les avis des formateurs, la couleur de la voix. Pour arriver à déplacer ces centres de résonance, différents systèmes peuvent être adoptés, en fonction du niveau d'expérience des apprenants. Le système le plus simple et immédiat semble être celui de changer la posture. En effet, les différentes postures que le corps du conteur peut assumer, modifient la tonicité musculaire et la capacité de certaines parties du corps à laisser passer de l'air. Cela influence les vibrations générées par les cordes vocales. Le fait de se refermer sur soi-même en se pliant en avant, par exemple, comprime le diaphragme, c'est à dire le muscle du ventre qu'avec son mouvement permet à une certaine quantité d'air d'entrer dans le corps du comédien avec la si dite respiration diaphragmatique. Cela produira un changement dans la sonorité de la voix du conteur. Ce système a comme avantage le fait d'être facilement compréhensible et utilisable même par les conteurs qui ont peu d'expérience de jeu. Tous

peuvent copier la posture assumée par le formateur, en apprenant ainsi par imitation. Le fait de mémoriser cette posture du corps leur permettra ensuite de s'en rappeler en phase de performance.

D'autres systèmes ciblent en revanche la prise de conscience par les conteurs de l'existence d'une série de muscles faciaux ou dans d'autres régions du corps. En travaillant sur le mouvement de ces muscles le conteur pourra produire un changement des centres de résonance et par conséquent de la couleur de sa voix. Il s'agit d'une approche plus compliquée à expliquer et à travailler et sur j'ai eu occasion de la rencontrer uniquement lors des cours réservés aux conteurs ayant une expérience théâtrale préalable. Cette difficulté est justifiée par le fait que les changements musculaires sont moins visibles et demandent une prise de conscience personnelle de l'existence des muscles. Celle-ci n'est pas immédiate mais se construit grâce au temps et à l'expérience. Indépendamment des méthodes utilisées, un point important est partagé par tous les formateurs : le conteur ne doit pas forcer la voix et ne doit pas essayer de la modifier à tout prix. Cela endommagerait d'une façon irréparable la voix du conteur, en affaiblissant sa principale possibilité communicative.

Le travail sur la voix des apprenants n'est pas fait uniquement dans le but de leur apprendre à trouver des nouvelles voix, mais également pour renforcer la clarté de leur voix « habituelle ». Cette voix est celle que les individus utilisent dans la plupart de leur vie quotidienne et devrait également être leur voix de narration ainsi que la voix utilisée par le protagoniste des contes. Ce choix est fait pour éviter d'amener les conteurs à utiliser des voix qui soient trop fatiguant pour trop longtemps. Cette voix est appelée par mes conteurs également « voix naturelle » ou « voix au degré zéro ». Dans ce processus d'amélioration de la voix naturelle, un rôle très important est joué par la déjà citée respiration diaphragmatique, une technique notamment utilisée par les musiciens jouant d'instruments à vent. Cette technique repose sur la contraction contrôlée du muscle du diaphragme pour régler l'inspiration de l'air. La capacité du ventre d'un être humain étant plus grande que celle de ses poumons, les conteurs peuvent ainsi disposer d'une plus grande réserve d'air et d'une meilleure façon de mettre en vibration leurs cordes vocales. Cela leur permettra de mieux soutenir leur voix et de mieux la faire voyager dans l'espace. La stabilité de sa sonorité et de ces multiples couleurs seront également améliorées.

Le corps et la posture : les premiers sources et les premiers signaux communicatifs du conteur
Tim Ingold nous dit que « *Wherever there is life, there is movement.* » (Ingold 2011: 72). Cette citation nous rappelle l'importance du mouvement et du geste dans la vie de tout individu et nous donne le prétexte de reconsidérer une vision trop souvent partagée par le sens commun à propos du théâtre de narration. Apparemment l'utilisation du corps peut sembler inintéressante pour des conteurs. Nombreux de ces artistes jouent assis et même s'ils content debout ils n'ont jamais l'air de se laisser emporter totalement par les actions dont ils parlent. Cependant, dès les premiers cours de formation, les apprenants sont confrontés avec leur corps et les possibilités que celui-ci leur offre au niveau communicatif. Le corps a été depuis les débuts de cette forme théâtrale, une première et fondamentale source communicative. Baliani, est parti de son corps pour créer *Kohlhaas*. Dans son processus créatif, le conteur s'est rendu compte d'avoir premièrement à disposition un corps qui pouvait « *faire des choses* ». Plus précisément, Baliani comprend que son corps pouvait émettre des sons, prendre des postures et faire des mouvements. Nous avons déjà parlé de la relation entre la posture du corps et la sonorité de la voix du conteur. La relation est encore plus stricte et pluridimensionnelle, si on considère la capacité évocatrice d'un geste ou d'une posture. C'est avant tout sur cela qui travaillent les apprenants. Un premier élément que les formateurs demandent à leurs apprenants, est de considérer que leur corps communique des informations par sa simple présence sur scène. Cela semble rejoindre les idées du psychologue autrichien Paul Watzlawick selon lequel un individu ne pourrait pas ne pas communiquer (Watzlawick 1967). Cette première prise de conscience semble être imposée aux apprenants, afin qu'ils puissent monter sur scène en assurant cette neutralité qui est demandée à tout conteur dans sa pratique de conterie. N'oublions pas que la présence dans la pièce d'un conteur neutre et *supra partes* est précisément ce qui caractérise le théâtre de narration et le différencie des autres théâtres de parole et de forme monologique. Une série d'activités des cours, surtout destinés aux débutants, est consacrée au décryptage des significations des différentes postures. Les apprenants réfléchissent aux significations véhiculées par leurs postures. Parmi les exemples traités dans les cours, je pourrais citer la posture avec les bras ou les jambes croisées, posture qui semble transmettre un sentiment de fermeture ou la posture allongée sur la chaise, le dos appuyé contre le dossier, qui transmettrait un sentiment de désintéret et d'absence.

Les apprenants doivent réfléchir explicitement sur des aspects de leur comportement et issus de l'utilisation de leur corps. Cette prise de conscience leur permettra d'opérer par la suite des choix conscients qui s'ancreront dans leur pratique corporelle. Un conteur expérimenté ne

réfléchira plus en entrant sur scène à sa façon de s'asseoir sur sa chaise. Cet automatisme sera rendu possible par le fait que la pratique répétée de ce geste aura produit comme résultat, un ancrage de son geste dans la pratique propre à ce contexte. Un conteur débutant par contre aura plus besoin de réfléchir de façon consciente aux implications dérivantes de la posture de son corps. Une fois cette première étape accomplie, l'apprenant commencera à utiliser son corps et les postures que ceci pourra assumer, pour transmettre des informations. Ces messages renforceront les images mentales pendant le phénomène de figuration. Le choix des différentes postures se fait partant du bagage expérimentiel du conteur. Les formateurs n'ont pas l'habitude de montrer aux apprenants une série de postures à imiter, mais ils préfèrent plutôt les stimuler à rechercher dans leurs souvenirs des expériences concrètement vécues et de réfléchir aux postures que le corps a pris dans ces moments concrets. À travers ce travail sur la posture et la capacité communicative de son corps, l'apprenant se confronte avec la source primordiale de son expressivité scénique. Ce travail ne se limite pas aux premiers cours pour débutants, mais il va l'accompagner tout au long de son parcours artistique, même si à un certain moment, il entrera dans l'ordre de l'implicite.

Mimique gestuelle et faciale

Le corps des conteurs ne communique pas uniquement grâce à sa simple présence et aux postures qu'il peut assumer, mais également à travers une composante mimique qui se dessine principalement par deux éléments : les gestes d'un côté et les expressions du visage de l'autre.

Comme nous le dit Marchand (2010), la communication est incorporée et le langage du corps complète la communication verbale. Celle-ci est très importante pour un conteur sur scène, mais ne constitue pas sa seule stratégie transmettre un message.

Leroi-Gourhan avait déjà souligné que le langage des êtres humains est composé par une articulation de sons mais également par une composante gestuelle qui l'accompagne. Cette relation serait également témoignée par le fait que les régions du cerveau humain contrôlant les muscles faciaux et ceux de la main seraient très proches et localisées dans le champ antérieur du cerveau (1964). Geste et parole suivraient donc des évolutions communes : au cours de l'histoire, une évolution dans la technique a souvent coïncidé avec une évolution de la capacité symbolique du langage (Leroi-Gourhan 1964).

Le geste est un élément très présent dans la pratique du conteur ; il soutient et complète la dimension purement orale du processus communicatif qui se met en place dans une narration dramatisée. La relation entre geste et parole mérite d'être analysée car révélatrice d'une série de stratégies mises en place par les conteurs dans leur pratique.

M'inspirant des travaux de Streeck sur le *forward-gesturing* (2009), j'ai déterminé trois cas de figures, à propos de cette relation. Premièrement, il y aurait un cas de figure qu'on pourrait appeler *synchro-gesturing*, dans lequel la performance du geste correspond au niveau chronologique à l'élément de l'image mentale dont le conteur est en train de parler. Deuxièmement, on pourrait parler de *preview-gesturing* pour définir la situation qui voit le geste performé avant que le conteur commence à parler de l'image mentale à laquelle le geste se réfère. Le dernier cas de figure serait le *forward-gesturing* théorisé par Streeck (2009), c'est-à-dire l'utilisation du geste après avoir décrit l'image mentale à laquelle le geste se réfère. Le conteur jongle entre ces trois configurations de façon consciente car chacune de ces possibilités crée des effets qui enrichissent le conte et éveillent l'attention des spectateurs, par exemple en créant des situations de suspense.

Le *synchro-gesturing* est l'option la plus utilisée dans l'ensemble des performances que j'ai pu analyser. Dans la plupart des cas le conteur fait attention à synchroniser avec précision le geste et les mots qu'il utilise, dans le but de faciliter la compréhension de sa pièce aux spectateurs. Le *synchro-gesturing* permet donc une transmission efficace de l'information, qui fait avancer le conte tout en permettant au public de garder une attention suffisamment élevée. Les deux autres modalités sont utilisées pour produire des variations dans ce rythme de base. Le fait de désynchroniser le geste et la production orale du conteur produit en effet une coupure dans la régularité du rythme qui éveille l'attention des spectateurs. Ces variations marquent des changements et préparent le public à des nouveautés dans la pièce, comme par exemple le début d'une nouvelle séquence, l'entrée en scène d'un nouveau personnage ou la rupture d'un équilibre (Propp 1970). D'après les données que j'ai pu récolter, les conteurs sont conscients du fait que pour introduire efficacement ces passages souvent cruciaux il faut garder un niveau d'attention élevé en marquant stratégiquement ces coupures de rythme. La relation entre conteur et public est encore une fois fondamentale.

Dans le cas spécifique du *preview-gesturing*, le geste sert d'introduction à ce que le conteur va dire. Cette désynchronisation porte les spectateurs à concentrer leur attention d'abord sur le geste pour essayer d'imaginer ce que le conteur va dire par la suite. Leur rôle de créateurs d'images mentales devient encore plus actif. Dans ce moment particulier de la performance les spectateurs ne sont pas guidés par l'oralité du conteur, mais juste introduits par son geste. Le *preview-gesturing* demande donc au public un effort supplémentaire d'attention au travail du conteur. En enlevant l'apport des mots à la création des images mentales, le conteur oblige les spectateurs à détourner leur attention et à l'allouer totalement au décryptage du geste. Le *forward-gesturing* (Streeck 2009) prévoit en revanche une désynchronisation à l'envers par

rapport au *preview-gesturing*. Dans ce cas le conteur énonce ses phrases et seulement après avoir terminé la description de l'image mentale par ses mots, il effectue son geste. Ce type de désynchronisation produit une pause dans la locution du conteur, pause qui est remplie par le geste. Les fonctions de cette stratégie et les raisons qui amènent à son utilisation sont plusieurs. Premièrement, le fait de laisser de la place au geste pur et simple crée un moment de silence, introduisant un élément autrement très rare dans un spectacle de théâtre de narration. La rareté de ce moment le rend un élément d'exception dans l'ensemble du conte performé et souligne donc l'importance du passage qui vient d'être raconté. Les spectateurs sont donc naturellement portés à consacrer d'avantage de l'attention à cette séquence narrative particulière. Deuxièmement, l'interruption du flux narratif généré par un *forward-gesturing* permet au conteur de donner plus de place à son geste. En le séparant de la parole, le conteur n'est plus soumis à l'obligation d'insérer son geste dans un rythme cadré et précis mais il peut prendre le temps nécessaire à le répéter plusieurs fois. Cette répétition permettant ainsi au public de bien comprendre le geste qui vient d'être fait et d'avoir le temps nécessaire pour puiser dans leur bagage personnel de souvenirs, expériences et représentations, pour former une image mentale précise. Nous pouvons donc dire que si le *preview-gesturing* semble rendre le processus de figuration plus compliqué à cause du manque d'oralité, le *forward-gesturing* simplifie la tâche des spectateurs grâce à la possibilité de se concentrer sur le geste pour un temps plus long.

Les deux modalités désynchronisées que je viens de décrire, montrent une palette de possibilités supplémentaires que le conteur peut utiliser pour enrichir sa performance. Les apports de ces deux modalités ne se limitent pas aux séquences narratives pour lesquelles elles sont utilisées mais influencent également les séquences suivantes. Le fait de modifier le rythme permet au conteur de prendre le temps pour anticiper la prochaine séquence narrative et l'image mentale suivante.

Après avoir discuté de la relation entre geste et parole, il faut s'approcher du geste pour mettre en évidence comment – concrètement – les conteurs utilisent leurs mains.

L'emploi du geste par les conteurs italiens est fréquent et accompagne pratiquement toute leur performance sur scène. Cet usage régulier a différents buts.

Premièrement, le geste peut évoquer l'emplacement d'un objet, d'un lieu ou d'un personnage dans l'espace. Il n'est pas rare de voir un acteur tournant la tête dans une direction dans le but de vouloir montrer à son public l'apparition sur scène d'un élément nouveau, tout en renforçant son propos par un geste allant dans la même direction. Les conteurs parlent de ces

figures avec des expressions comme « ouvrir l'espace » ou encore « structurer l'espace »¹⁰⁶. Ces expressions indiquent avec précision le but de ces mouvements, qui vont renforcer ultérieurement les images mentales et par conséquent le processus de figuration.

Deuxièmement, les gestes peuvent devenir partie intégrante de la posture utilisée pour caractériser un personnage. Un exemple dans ce sens peut nous venir de l'ethnographie d'un spectacle pour enfants de Francesco, un conteur tessinois. Devant faire intervenir sur scène le personnage d'une vieille grand-mère le conteur a décidé de se focaliser sur les mains de ce personnage. Il a commencé ainsi à raconter aux enfants que la grand-mère avait des doigts maigres et déformés par la vieillesse. En même temps, plaçant ses mains très proches du visage et observant ses doigts, il a commencé à les déformer visiblement. Pour le reste du spectacle, lorsque la grand-mère intervenait dans le conte, le conteur faisait prendre à ses mains la même posture.

Dernièrement, l'utilisation de la gestuelle ne se limite pas uniquement à la caractérisation des personnages d'un conte. Le conteur dans sa veste neutre de narrateur des faits, peut utiliser ses mains par exemple pour énumérer les éléments d'une liste, ou pour capter l'attention de ses spectateurs ou encore pour souligner certains passages de son discours. Si par exemple un conteur est en train d'énumérer les règles d'un pacte fait par son personnage avec un sorcier, il utilisera ses doigts pour énumérer les règles. En agissant de cette façon, il donnera à ces informations une nouvelle matérialité, qui les renforcera dans leur importance. Continuant dans sa narration, s'il aura besoin d'évoquer à nouveau ce pacte, il pourra en rappeler les règles simplement par le geste de compter sur ses doigts.

Le geste n'est pas utilisé cependant toujours dans une dimension performative, mais également dans une logique d'apprentissage. L'utilisation du geste et du mouvement du corps sont également utiles au conteur pour le travail de situation dont nous venons de parler dans le paragraphe consacré à la figuration. Lors des moments de formation, les formateurs demandent souvent aux apprenants de travailler à la création d'un personnage, d'une séquence narrative ou d'un état d'âme en travaillant avec un geste concret. Lorsque je préparais un spectacle sous le guide d'un conteur faisant office de metteur en scène, mon maître m'a un jour de travailler sur la caractérisation du personnage du roi. Pour ce faire, il m'a proposé d'accomplir le geste de prendre la lourde couronne du roi et de la poser sur ma tête. L'intention de cet exercice était celle de me rappeler de la lourdeur de la couronne afin que ma posture se laisse influencer, en pliant mon corps sur lui-même. Grâce à cette nouvelle

¹⁰⁶ En italien, les conteurs parlent de « *aprire lo spazio* » ou de « *strutturare lo spazio* ».

posture causant une compression de la cage thoracique et du diaphragme, ma voix a changé en évoquant un sentiment de fatigue me permettant de mieux caractériser le personnage du roi et son état d'âme. Le geste semble permettre au conteur, et à l'être humain en général d'apprendre quelque chose de l'environnement qui l'entoure ou qui l'a entouré. Cet apprentissage aurait comme but d'influencer par conséquent son comportement et ses réactions (Ingold 2011).

Un trait commun à toutes ces fonctions est l'utilisation prudente et contrôlée de la gestuelle. Nous avons déjà évoqué ce processus mis en place par les conteurs, qui vise à partir d'une observation du geste dans la réalité, pour ensuite le retravailler et le synthétiser. Les conteurs avouent utiliser une partie importante des répétitions et du travail de mise en scène pour trouver le bon geste. L'objectif est celui de trouver un geste qui soit suffisamment clair pour être compris mais pas trop élaboré ou précis, car le risque serait toujours celui de tourner vers le grotesque ou le caricatural. Ce risque pourrait conduire au détournement de l'attention des spectateurs. Le public risquerait, autrement dit, de consacrer son attention uniquement à l'appréciation de la qualité du geste, en oubliant le travail nécessaire au processus de figuration. Me parlant de sa relation au geste, Francesco affirme que : *« après tout, nous ne sommes pas des mimes, nous sommes des conteurs. C'est très bien de savoir faire des bons gestes, mais l'important c'est que ça colle avec ce qu'on est en train de raconter aux gens. Et surtout, il ne faut jamais exagérer ! »*. C'est pour cette raison que j'ai tendance à dire que les conteurs essaient de travailler en régime d'économie du geste.

Ce procédé de recherche de l'essence du geste semble rappeler, pour certaines de ses logiques, ce que Norbert Elias appelle une civilisation des mœurs (2009). Le geste utilisé par le conteur passe par deux processus fondamentaux, à savoir une intériorisation du geste dans son univers des représentations personnelles et un processus de symbolisation. Si un conteur devra évoquer le personnage d'un soldat, il pourra utiliser sa main droite pour effectuer un salut militaire. Cependant, ce geste ne sera pas parfaitement évocateur d'un salut militaire précis et spécifique, mais plutôt une élaboration de ce geste partant des observations et des images construites par le conteur. Celui-ci cherchera à mettre en évidence tous les éléments communs lui parlant de ses expériences directes faites avec le salut militaire. Sur la base de ces éléments le conteur construira un salut symbolique ayant du sens pour lui. La logique d'utilisation des gestes par les conteurs confirme les idées d'André Rauch, sur la maîtrise de l'apparence de la part de l'individu. Rauch, en effet, souligne comment deux principes guident l'être humain dans la gestion de son apparence corporelle : *« [...] se posséder, c'est-à-dire contenir [...] »* (Rauch 1989 :149) et *« Simultanément, utiliser toute cette codification des*

civilités pour mieux s'affirmer [...]» (ibid.). Le premier de ces deux principes est facile à comprendre : le conteur se trouve dans une situation de tension entre le fait de charger ses gestes et ses mots d'une composante émotionnelle, surtout dans des phases de son conte présentant un fort *pathos*, et le fait de ne jamais prendre trop de place, car son statut doit toujours rester celui d'un narrateur détaché, émotionnellement neutre qui a comme but uniquement celui de nous transmettre la narration d'une série de faits. L'équilibre est difficile à garder : un conteur qui ne trahit pas ses émotions risque de ne pas transmettre ce *pathos* si important pour lui et donc de ne pas rendre attentif son public aux moments importants de sa narration. Cela est particulièrement vrai dans les moments de la narration où la participation émotionnelle des spectateurs est demandée. Un conteur trop influencé par la dimension émotive du conte sera, en revanche, un mauvais reporteur des faits racontés. Dans ce cas, il y aura un risque de perdre l'attention du public, qui n'arrivera plus à suivre le déroulement de l'histoire.

Le deuxième principe évoqué par Rauch est peut-être moins immédiatement applicable au cas du conteur mais à mon avis également pertinent. Le conteur doit comprendre comment contrôler ses gestes, surtout dans des moments de forte implication émotive. Il devra également apprendre à les rendre compréhensibles pour s'affirmer dans son rôle de conteur. Cette quête d'une affirmation est tournée plutôt que vers les autres conteurs, vers son public. La maîtrise du geste et son intégration fonctionnelle dans le tissu de la narration, est l'une des composantes que le conteur utilise pour légitimer son statut auprès de son public pendant des moments de performance.

Beaucoup de mes interviewés soulignent la fatigue qui découle de cette recherche perpétuelle du bon geste et de son contrôle sur scène. Cette technique est même citée parmi les aspects qui font d'un pratiquant un bon conteur. Si un collègue sur scène n'est pas en mesure de respecter ces principes d'économie et d'efficacité du geste, les conteurs auront la tendance à lui faire noter ce problème. Une proposition qui lui sera adressée sera celle de réduire la présence de sa communication gestuelle, car le risque sera celui de faire perdre à sa pièce son efficacité.

L'analyse de la mimique faciale, relève également des logiques de fonctionnement intéressantes. Ces logiques peuvent être reliées, au moins partiellement, aux principes déjà évoqués en parlant de la posture et de la gestuelle. Les conteurs semblent apprendre à utiliser leur visage pour quatre raisons, dont les deux premières prennent en considération l'expressivité de l'ensemble du visage du conteur tandis que la troisième et la quatrième se concentrent plutôt sur l'élément plus spécifique du regard.

Premièrement, l'expression faciale est une composante complétant idéalement la posture et la voix dans la caractérisation d'un personnage. Comme pour ces deux autres composantes, les apprenants ne sont pas poussés à imiter de façon exacte les personnages dont ils ont une image mentale à traduire sur scène. Le principe est toujours celui d'économie. Il s'agira d'isoler un élément, un petit noyau de signification qui puisse être clairement et facilement communicable à l'aide du visage. Deuxièmement, le changement morphologique du visage dû aux tentatives d'assumer d'autres expressions faciales, contribuera – au même titre que la posture – à modifier la couleur de la voix du conteur.

En ce qui concerne le regard, cet élément sert à même titre que les gestes à orienter, structurer et « ouvrir » l'espace. Dans cette fonction concrète, le synchronisme entre le geste et le regard est une composante fondamentale pour faire en sorte que cette structuration spatiale soit efficace. Les formateurs motivent pour cette raison les apprenants à soigner particulièrement cet aspect, en rappelant que le geste doit suivre le regard et vice-versa.

La dernière fonction de la mimique faciale, toujours référée particulièrement au regard, semble être de type relationnelle. Le regard est en effet vu par mes informateurs comme le premier moyen pour créer une relation personnelle entre le conteur et son public. Les conteurs semblent considérer que le visage, à même titre que le corps, possède une capacité presque spontanée à communiquer, et cela dès que sa présence sur scène du conteur est remarquée par son public. En observant les performances sur scène d'une série de conteurs, nous pourrions remarquer qu'avant de commencer leur conte, les conteurs passent un moment à fixer les regards de leurs spectateurs. La durée de ce moment varie en fonction de la taille du public, de leur niveau d'attention et du conteur. Les interviews que j'ai menées à propos de cette pratique, ont révélé que les conteurs cherchent ces regards pour deux raisons. Premièrement, ils essaient de capter l'attention et d'obtenir ainsi le silence permettant au spectacle de commencer. Deuxièmement, ils essaient de préparer le terrain au processus de figuration, surtout en ce qui concerne le deuxième et le troisième niveau pour lesquels un contrôle du regard semble être fondamental. Dans les cours de formation auxquels j'ai pu participer, les formateurs prônent le fait que les participants soignent particulièrement l'utilisation de leur regard, au début mais également tout au long de leur performance. En formant ses conteurs pendant un laboratoire pour débutants, Monica Morini conseillait : *« Prenez le temps de regarder votre public dans les yeux. C'est très important, car à travers les yeux vous commencez déjà à créer ce processus magique qui vous permet d'amener vos spectateurs de l' « ici » au « là ». Parfois, je regarde les enfants venus pour m'écouter dans les yeux et je ne peux pas m'empêcher de leur dire : « vous avez de si beaux yeux ! ». »* Le travail fait

autour de la gestion du regard cache encore une fois l'idée de cet échange émotionnel qui se créerait entre le conteur et son public. Lors d'un cours que j'ai pu suivre au Tessin, la conteuse et formatrice Giulia Clerici-Cariboni, a demandé à ses apprenants de faire un exercice très parlant pour notre analyse. À tour de rôle, chaque conteur qui le désirait pouvait se lever et aller s'asseoir sur une chaise placée en face du groupe d'apprenants. Une fois installé, l'apprenant pouvait rester le temps qu'il voulait à regarder ses compagnons droit dans leurs yeux, dans le silence le plus total. Après 20 ou 30 secondes, lorsqu'il estimait avoir suffisamment vécu cette expérience, l'apprenant pouvait quitter cette sorte de scène improvisée. Après chaque passage d'un élève, un petit moment était consacré à une sorte de *débriefing*, dans lequel soit le protagoniste de l'exercice soit son auditoire pouvaient expliquer ce qu'ils avaient ressenti. Deux arguments de discussion ressortaient lors de ces moments d'échange : premièrement, le fait que le regard soit un moyen très efficace pour exercer un contrôle sur le public et d'entrer en relation avec lui. Deuxièmement, le fait qu'un regard peut transmettre des émotions. La plupart des conteurs que j'ai vu se livrer à cet exercice affirmaient avoir eu des grosses difficultés à gérer ce côté émotionnel. Ces deux éléments de discussion sont révélateurs de la double fonctionnalité du regard pour un conteur.

La prise en considération de ce groupe d'éléments que j'ai appelé des « techniques théâtrales » nous montre deux aspects intéressants pour notre analyse. Premièrement, nous pouvons remarquer une présence assez importante de techniques théâtrales issues de différents autres genres de théâtre mais également spécifiques à la narration dramatisée. Dans le premiers cas, ces techniques permettent aux conteurs (surtout dans le domaine des cours offerts aux débutants) d'apprendre des notions élémentaires à propos de comment tenir une scène face à un public, de comment capturer l'attention et de prendre conscience du potentiel de leur expressivité (à travers l'utilisation de plusieurs langages, l'attention à la déclamation et aux choix des mots). Dans le deuxième cas, nous pouvons observer comment le théâtre de narration a commencé à élaborer un discours technique propre et spécifique à soi-même. La quintessence de cet appareil théorique et technique est à rechercher dans le principe de la figuration et dans les aspects qui lui sont connectés. La construction de ce bagage technique propre à la narration dramatisée permet aujourd'hui de voir ce phénomène théâtral comme un genre proprement dit.

Deuxièmement et pour conclure cette analyse, il est important de remarquer l'importance des composantes émotionnelles et expérientielles qui caractérisent la narration sur scène.









Tab. 1 Exemples d'expression corporelle et gestuelle pendant une conterie dramatisée. Giancarlo Sonzoni et Antonello Cecchinato (collectif *Confabula*) racontent leur version du Petit Chaperon Rouge. (photos prises par moi-même, © du chercheur).

La capacité à improviser

Un autre chapitre important au niveau des savoirs transmis dans les moments de formation relatifs au théâtre de narration, est celui relatif à l'apprentissage de la technique de l'improvisation. J'ai choisi de traiter cet élément dans un paragraphe séparé de celui sur les techniques théâtrales que je viens de présenter car – plutôt que d'une seule technique – il s'agit plutôt d'un ensemble de techniques consacrées au même but : produire un texte (soit verbal que non-verbal) en relation à une série de stimuli qui permette à la performance de se dérouler. Le focus que je vais faire sur cet élément me permettra de toucher la relation particulière que le conteur entretient avec le texte, ou pour mieux le dire – reprenant les idées de Couprie (2011), les textes de ses pièces.

La légitimité de la dimension improvisée dans un genre théâtral n'est plus remise en question, aujourd'hui. Si son utilisation n'était pas courante il y a encore une cinquantaine d'année, depuis la fin des années '70, suite aux changements théoriques et esthétiques survenus avec la naissance des courants théoriques contemporains, l'improvisation a commencé à se diffuser. Au début, l'improvisation était vue comme une composante dans d'autres genres de théâtre ; ensuite elle a accédé au statut de genre de théâtre, proprement parlant. L'importance croissante de la dimension improvisée dans le langage théâtral courant est témoignée par le fait que – depuis plus d'une décennie maintenant – une production théorique autour de l'improvisation se met progressivement en place (Marty 2013). Dans le passé, des formes de théâtre improvisé ou se basant sur une utilisation plus ou moins intense de l'improvisation existaient déjà. Au XI^e siècle, la *Commedia dell'Arte*, faisait largement usage du jeu improvisé (Tournier 2003), au point qu'elle était également appelée *Commedia dell'improvviso*¹⁰⁷ (Bourqui 2011). Après l'âge d'or de cette forme théâtrale, le développement théorique et technique du théâtre occidental a fait en sorte que la dimension improvisée disparaisse progressivement de la technique théâtrale du comédien, jusqu'aux années '20. C'est à ce moment historique, notamment grâce au travail de Jacob Lévy Moreno, sur la nécessité de développer des formes théâtrales plus spontanées que l'improvisation retrouvera une diffusion importante. Ce n'est, cependant, qu'à partir des années '60 que l'improvisation prendra de plus en plus d'importance dans l'ensemble de la production théâtrale occidentale (Tournier 2003).

D'après Eugenio Barba, l'improvisation peut se décliner en trois modalités fondamentales. Avant tout, il y aurait celle qu'on pourrait appeler l'improvisation sur le matériel. Cette forme

¹⁰⁷ Le lecteur remarquera que le mot italien « *improvviso* » qui se traduit en français par le terme « soudain » contient la même racine linguistique du mot « improvisation ».

de travail base sa raison d'être sur les variations que l'acteur peut introduire dans son expression corporelle, physique et gestuelle lors de ses performances. Deuxièmement, il y existe une improvisation sur le montage, qui se base – par contre – sur un matériel prêt et pré-codé à l'avance. Il s'agit d'un type d'improvisation moins libre, car les possibilités sont déjà étudiées et préétablies à l'avance, tout en laissant au comédien la possibilité de sélectionner les contenus à employer parmi une palette d'options. Cette réglementation n'est pas un blocage de l'improvisation mais une condition pour permettre aux comédiens de penser à cette modalité expressive. Ces deux catégories font partie du volet conscient de l'improvisation, mais Barba observe comment il existe un troisième type de travail improvisé, basé cette fois-ci sur des variations accidentelles lors des répétitions et des performances des comédiens. Il s'agit de celle qu'il nomme « improvisation involontaire » (Guarino 1982).

Indépendamment de la forme que l'improvisation assume dans la pratique du comédien, il est

nécessaire de souligner que cette forme expressive – contrairement à ce qu'on pourrait penser – se base en large partie sur une dimension relationnelle. Le comédien est rarement seul dans son travail improvisé. Il travaille au contraire en étroite collaboration avec ses collègues de scène et également avec les autres figures professionnelles concernées par la pièce (comme par exemple le metteur en scène) ou, dernièrement, le public (Guarino 1982).

Cette dimension est particulièrement mise en évidence, auprès des conteurs italiens dans moments. Le premier moment introduisant un travail improvisé est celui des cours de formation. Dans ce cas, les conteurs effectuent des exercices d'improvisation chorale, par exemple en commençant un

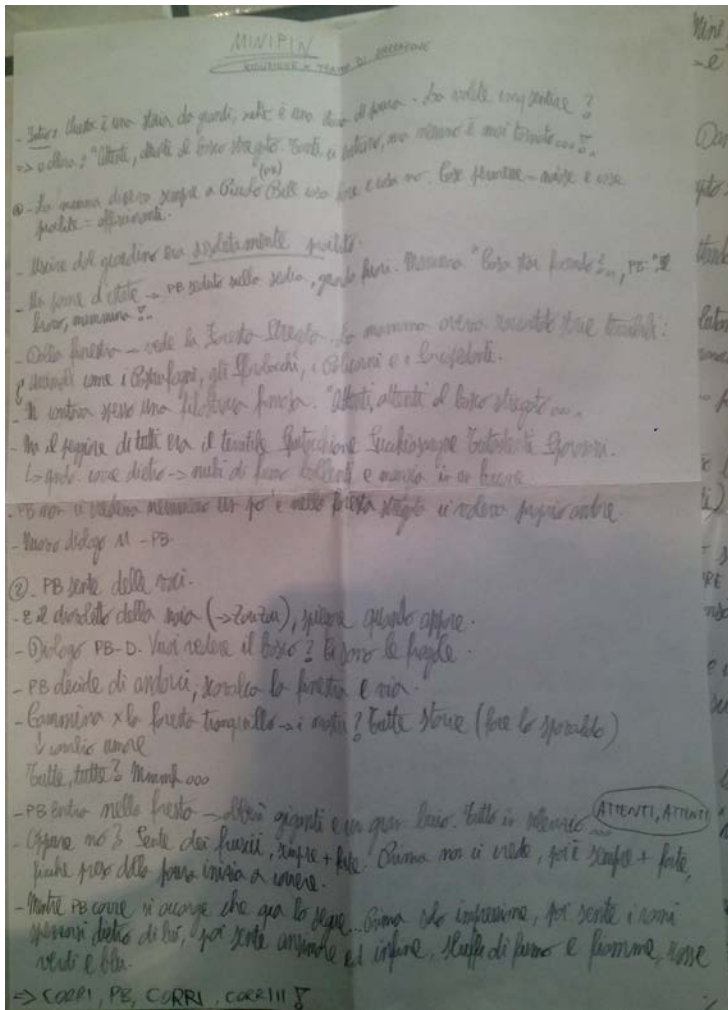


Photo 16 Exemple d'un canevas de séquences

conte et en racontant chacun une séquence à tour de rôle. Le deuxième moment est celui des performances. Lors de ce moment, le conteur interagit avec le public, même si cette possibilité ne fait pas l'unanimité des avis des conteurs.

Les conteurs italophones utilisent donc fréquemment des moments d'improvisation dans leurs spectacles, bien que la présence de cette technique soit plutôt controversée. Comme nous allons le voir, cette controverse découle de la relation que le conteur entretient dans une large partie, avec le texte de sa pièce. C'est pour cette raison que – avant de me consacrer à l'analyse de l'utilisation de l'improvisation par mes conteurs – je vais traiter de cette relation. C'est en effet grâce à la spécificité de cette relation que les conteurs peuvent improviser dans leurs moments de performance.

À propos de la relation entre le conteur et son texte théâtral

Pour mieux comprendre cette relation qui peut être vue comme simple et complexe en même temps, je vais partir de mes observations sur le terrain. Il y a deux possibilités pour performer le texte d'une pièce de théâtre de narration : soit l'apprentissage par cœur, soit l'improvisation qui n'est pas – cependant – totalement libre mais découle de l'apprentissage d'un canevas de séquence. L'apprentissage par cœur d'un texte est normalement à la base des travaux des conteurs de première et deuxième vague, c'est-à-dire des conteurs qui proviennent d'une formation académique dans le domaine du théâtre et qui ont l'habitude de jouer sur des scènes de théâtre aussi dans le cadre de ces autres genres.

Le fait d'avoir été formé à d'autres genres de théâtre peut justifier, en partie, l'habitude de recourir à des textes écrits. Une autre explication doit cependant être prise en considération. La plupart de ces conteurs travaillent comme des professionnels du conte dramatisé. Leurs spectacles sont créés et mis en scène avec le but d'être distribués dans un circuit artistique qui puisse prévoir plusieurs répliques du même spectacle dans le même lieu ou dans une série de lieux différents. Cela demande une standardisation du spectacle, pour permettre – d'un côté – au public d'assister au même spectacle s'ils désirent revoir une pièce particulièrement appréciée et – de l'autre côté – aux professionnels du théâtre de programmer exactement le même spectacle qu'ils ont choisi, sans surprises ou changements sur la base des envies du conteur.

L'improvisation guidée par des canevas de séquences est en revanche apanage des conteurs qui travaillent dans des plus petits circuits de distribution, souvent hors des grandes scènes théâtrales, et qui se concentrent plutôt sur les occasions de narration offertes par des écoles, des associations ou autres. Il s'agit surtout soit de conteurs amateurs soit de conteurs issus d'un parcours personnel fortement lié à la conterie spontanée.

Il y a – naturellement – des exceptions à ces deux logiques. Mimmo Cuticchio par exemple, bien qu'il soit un conteur professionnel, travaille – d'après ce qu'il dit – dans la pure improvisation : la raison, apparemment, est d'ordre historique. S'attribuant le statut de dernier héritier de la tradition des *cuntisti* siciliens, qui travaillaient par simple transmission orale, il décida d'utiliser les mêmes modalités de création et de performance.

Mes terrains ont également montré des (rares) conteurs non-professionnels utilisant la technique du texte appris par cœur, dans le but de minimiser le besoin de faire recours à des techniques d'improvisation textuelle. Là aussi, il s'agit pour la plupart des cas, de conteurs ayant pu suivre une formation théâtrale de base, bien qu'en tant qu'amateurs, et qui préfèrent utiliser le médium écrit pour ne pas courir le risque de perdre le contrôle de leur performance théâtrale, autrement dit, pour performer dans une modalité et sur un chemin connus.

Il semble donc que dans le théâtre de narration italien s'est produit le même changement de vision et de considération de l'improvisation que celui noté par Marty (2013) dans l'histoire du théâtre en général.

L'utilisation de l'improvisation par les conteurs est légitimée également par le développement, comme c'est le cas dans d'autres genres de théâtre, d'une production théorique sur la relation entre narration et improvisation. Nous pouvons par exemple citer la parution du livre *Impro for storytellers* de Keith Johnstone (2013) déjà connu pour son travail de théoricien de l'improvisation dans le théâtre en général. Dans cet ouvrage, Johnstone se propose d'appliquer sa méthode d'improvisation théâtrale au cas spécifique de la conterie dramatisée. Il y a donc une légitimation croissante envers l'utilisation de l'improvisation théâtrale dans ce genre de théâtre, surtout reprenant la tradition anglo-saxonne du *storytelling*. L'analyse de Cecilia, une conteuse italienne rencontrée dans le cadre d'un laboratoire pour conteurs avancés, semble confirmer ce fait. Cecilia s'est formée à l'art de la narration dramatisée surtout grâce à des cours avec des conteurs anglophones, et observe que : « [...] eux [les conteurs anglo-saxons] travaillent moins sur la recherche des beaux mots ou de la belle forme du langage. Leurs façon de conter est plus spontanée, plus simple. Ils ont l'idée de base en tête et, ensuite, ils improvisent. ».

Les conteurs italo-phones de la deuxième et troisième vague, semblent avoir intégré cette vision anglo-saxonne à propos du rôle et de l'utilisation de l'improvisation. Cela est dû, à mon avis à de deux aspects qui s'entremêlent dans le parcours de vie des plus jeunes conteurs. Premièrement il existe un élément externe au conteur, environnemental, qui est marqué par la diffusion croissante de l'improvisation comme élément technique théâtral et comme genre proprement dit. Deuxièmement, il y a un aspect propre au jeune conteur. Comme nous avons

déjà eu l'occasion de le souligner, dans le passage à la deuxième et surtout à la troisième vague, l'accès aux formations pour devenir conteur se démocratise et s'ouvre progressivement aux individus n'ayant pas d'expériences théâtrales. Travailler sans devoir apprendre un texte par cœur pourrait être vu par certains conteurs comme une facilitation, car il enlève une série de problèmes d'ordre technique relatif justement à l'apprentissage du texte.

Il faut noter que parfois même les conteurs qui travaillent normalement avec des textes appris par cœur, peuvent se livrer à cet exercice d'improvisation, si le contexte de la conterie le permet. Du reste, ce sont souvent eux qui apprennent aux conteurs amateurs l'art de l'improvisation et qui l'ont parfois pratiquée à leur tour au tout début de leur carrière.

Les deux façons de travailler avec un texte théâtral coexistent aujourd'hui sans tensions : chaque conteur semble être libre de choisir à quel point se situer entre l'apprentissage totalement par cœur d'un texte ou l'improvisation cadrée par un canevas de séquences narratives (plus ou moins précises). Dans les cours de formation, par contre, c'est la technique de l'improvisation du texte partant d'un canevas de séquences qui domine. La raison, d'après les avis récoltés sur mes terrains, semble être encore une fois la plus grande facilité attribuée à l'apprentissage du travail avec un canevas de séquences par rapport à l'apprentissage d'un texte totalement par cœur.

Pour un conte court, d'une durée de cinq à dix minutes, un canevas de quatre ou cinq séquences décrites par une ou deux lignes de texte est suffisant. Le même conte, mis en forme sur deux ou trois pages écrites à apprendre par cœur, devient déjà plus difficilement saisissable. Le fait de travailler uniquement sur un texte appris par cœur, éloigne également le conte de l'expérience personnelle du conteur et rend plus difficile la création du processus de figuration. Le conte devrait être complètement réécrit pour le référer au vécu du conteur, ce qui donne lieu à un travail de réécriture long et complexe, qui ne pourrait jamais être fait dans le cadre d'un cours qui dure normalement entre 3 jours et une semaine au maximum. Cette réécriture devrait en plus être effectuée perpétuellement afin d'adapter le conte aux changements expérientiels du conteur.

Au niveau des supports écrits utilisés, nous pouvons remarquer une hétérogénéité dans les différentes formes de texte que les conteurs peuvent utiliser, soit qu'ils travaillent en apprenant par cœur ou soit qu'ils improvisent sur la base d'un canevas.

Dans le premier cas, le texte théâtral utilisé est celui qu'on pourrait nommer comme un « texte classique » c'est à dire cette entité polymorphe composé par l'union des répliques à déclamer (soit sous formes de dialogues que de monologues) et des didascalies qui donnent

les informations nécessaires à propos des modalités de déclamation, de la gestuelle, des mouvements sur scène ou des directions du regard (Couprie 2011). Il faut remarquer qu'une des fonctions fondamentales des didascalies utilisées dans ce type de texte est celui d'influencer la déclamation pour la faire rassembler à une déclamation improvisée, proche donc du deuxième cas de figure, celui de l'improvisation structurée par un canevas de séquence. Ce travail est fait dans le but de faire rassembler la pièce à un moment de conterie spontanée

Dans le deuxième cas, le texte change et prend plutôt la forme d'une liste de séquences narratives qui doivent être connues pour avoir une vision d'ensemble de l'essentiel du conte. Les éléments qui font partie de ces canevas de séquences sont les personnages, leurs actions, leurs rencontres, ainsi que la succession des événements. La forme concrète que chaque séquence assume dépend de plusieurs facteurs, surtout en relation à la complexité du conte et aux habitudes de chaque conteur. Certains conteurs arrivent à improviser en se basant sur des séquences très courtes, parfois composées uniquement par deux ou trois mots. Certains autres – par contre – ont besoin d'une séquence plus riche en détails. Le noyau minimal de chaque séquence inclut cependant un sujet de l'action et une action. Parmi les deux, l'action jouit d'une importance qui est jugée fondamentale. On ne peut pas avoir de séquences sans au moins une action. Tous les autres éléments caractérisant un conte peuvent être soit notés dans la séquence soit absents dans la forme écrite et recréés par l'improvisation du conteur. La seule condition importante est que l'action racontée soit terminée avant de passer à la séquence suivante. Les formateurs insistent toujours sur l'importance de donner à chaque action racontée un début, un développement et une fin. Passer à la séquence suivante sans avoir conclu le discours relatif à l'action contenue dans la séquence précédente risque de biaiser la compréhension du conte par le public. Cette tripartition de la séquence, qui se transforme dans une tripartition de l'action racontée lors de la performance, semble provenir directement de la *Poétique* de Aristote, comme le souligne Fraser, citant le célèbre penseur grec : « *Est entier, écrit Aristote [...] ce qui a commencement, milieu et fin.* » (Fraser 2004 : 67)

Nous pouvons noter une correspondance intéressante entre ce système de travail composé par des séquences narratives et les *scenarii* qui servaient de base pour les performances des comédiens de la *Commedia dell'Arte* italienne du XVI et XVII siècle (Bourqui 2011). La vraisemblance n'est pas uniquement fonctionnelle, mais également morphologique. En analysant quelques canevas conservés encore aujourd'hui, nous pouvons remarquer la même structure que celle des séquences utilisées par les conteurs sur scène italiens. La forme des séquences des *scenarii*, en effet était du type : « Arlecchino rencontre Pantalone, lui dit que le

Docteur veut le voir et il sort. ». Nous remarquons, par cet exemple, l'importance de citer les sujets de l'action, l'action elle-même et la fin de cette action, témoignée dans ce cas par la sortie de scène du sujet.

Le canevas de séquence, sur lequel se basent les conteurs pour leurs improvisations peut également assumer des formes plus complexes, en intégrant par exemple des didascalies qui aident le conteur à contrôler sa gestuelle ou ses mouvements scéniques. L'intégration dans une pièce d'autres langages performatifs, par exemple des bouts de musique, du chant ou autres choses peut également se retrouver dans le texte faisant partie d'un canevas de séquences. Dans ces cas, les canevas s'approchent formellement de ce que j'ai nommé un « texte théâtral classique » et ces didascalies fonctionnent exactement dans la même logique. Elles sont, autrement dit, apprises par cœur et traduites par des langages non-verbaux (des gestes, des mouvements) ou para-verbaux (des variations dans la modalité de déclamation, des changements de rythme, etc...).

L'improvisation dans les cours de formation

Après avoir détaillé la relation entre le conteur et le texte théâtral, nous pouvons nous concentrer sur les différentes façons que les conteurs utilisent pour insérer de l'improvisation dans leurs moments de formation.

Les auteurs ayant consacré leurs analyses à la dimension improvisée de l'acte théâtral (Tournier 2003, Cabrol, Barba et al. 1982 et Johnstone 1999 et 2014) affirment que l'improvisation n'est jamais totalement libre mais qu'elle se base toujours sur un ensemble de règles de comportement et de performance qui doivent être apprises, acceptées et observées par tous les comédiens et plus en général par tous les acteurs sociaux participant au moment de performance. Les conteurs italiens apprennent tout au long de leurs parcours de formation à construire ces cadres de performance et à les gérer afin que leur performance en sorte renforcée. Concrètement, les apprenants travaillent – guidés par leurs formateurs – de deux façons. Ces deux modalités de travail touchent à chacun des dix principes fondamentaux de l'improvisation théâtrale, désignés par les impératifs : accepte !, écoute !, percute !, anime !, construis !, joue le jeu !, prépare !, innove !, amuse-toi !, ose ! (Tournier 2003).

Premièrement, un travail est mis en place pour apprendre à improviser dans la performance suite à une série de stimuli offerts par plusieurs éléments. Dans ce cas, les activités peuvent être les plus variées. Chaque formateur a sa palette d'activités. Certains formateurs utilisent des morceaux de musique pour faire en sorte que les apprenants se sentent émotionnellement stimulés à raconter. Certains autres utilisent des cartes de jeu avec des images, des symboles ou des mots avec le même but. Certains autres demandent à un conteur

de commencer à raconter et ensuite demander à un deuxième et puis à un troisième conteur de continuer le conte, faisant ainsi raconter tous leurs élèves à tour de rôle. Certains formateurs demandent aux apprenants d'imaginer le lieu dans lequel un conte se déroule et posent ensuite des questions relatives, par exemple, aux parfums que le conteur aurait pourrait sentir, ou à propos des bruits tout en cherchant à conduire l'apprenant sur des nouveaux sentiers inexplorés de son conte. Certains exercices demandent aux conteurs de raconter une histoire qui est normalement connue par tout le monde (comme par exemple un conte des frères Grimm ou de Andersen) mais partant du point de vue d'un personnage et non pas par celui d'un narrateur externe. Je me rappelle par exemple d'avoir dû raconter, dans le cadre d'une observation participante, le conte du « Petit Chaperon Rouge » du point de vue de la chemise de nuit de la grand-mère!

Dans ce type de travail, la liaison avec le phénomène de la figuration est évidente : le conteur est appelé à improviser mais également à référer toujours ses improvisations à des perceptions expérientielles précises et personnelles, afin qu'il puisse renforcer ces images mentales. Le but n'est donc pas uniquement technique : le matériel récolté par le conteur à travers ces improvisations doit pouvoir être utilisé lors de ses performances. Encore une fois, nous pouvons remarquer un lien très fort entre les moments de formations et les processus créatifs d'une pièce.

La deuxième modalité de travail relative à l'élément de l'improvisation, touche plus concrètement la production et l'utilisation des canevas de séquences. Les apprenants sont formés à la création des canevas de séquences et ils apprennent qu'est-ce qui compose un canevas de séquences mais également comment réduire un conte qu'ils aimeraient conter, à cette série de séquences. Le formateur ne donne pas de règles clairement définies à part l'importance d'isoler les actions (qui doivent constituer le fil rouge du canevas) et de noter pour chaque séquence le début, le développement et la fin. C'est à l'apprenant de développer sa propre façon de travailler avec les séquences narratives et son propre style d'écriture du canevas. Le formateur aidera ses élèves en accordant de l'importance aux expériences personnelles et aux façons de travailler qui leur seront propres. Parfois, une certaine technique de synthèse peut faire partie des éléments transmis par les formateurs : il n'est pas rare que les formateurs demandent aux apprenants de résumer un conte en une, deux ou trois phrases.

Une fois ayant appris à créer un canevas de séquences narratives fonctionnel à ses besoins, l'apprenant développera également sa façon pratique de s'en approprier à travers sa performance. Une stratégie fréquemment utilisée est celle de réserver des moments du cours

de formation à la pratique du conte. Je vais en parler dans les détails dans le paragraphe qui suivra. Un travail intéressant accompli à propos du canevas de séquences est celui fait par Roberto Anglisani dans ces cours d'initiation. Anglisani après avoir appris à ces élèves à réduire un conte en un canevas de séquences, leur demande d'isoler celle qu'il appelle la « séquence principale ». Cette séquence serait – d'après sa vision – le moment du conte ou un changement fondamental se produit. Cela peut être par exemple un changement au niveau de la psychologie du protagoniste du conte ou encore un changement dans les conditions de déséquilibre entre le héros et son antagoniste. Cette séquence semble reprendre la théorie aristotélique de la *catharsis* (Brockett 2012). Anglisani demande ensuite à ses apprenants de raconter le conte en prêtant une attention particulière à cette séquence. Quand les apprenants arrivent à moment de la séquence principale, le formateur leur demande de ralentir le rythme pour se concentrer sur les émotions et les sentiments qui passeraient par la tête des personnages. Ce ralentissement permet – à son avis – au public de mieux comprendre l'importance du noyau fondamental du conte. Cette modalité de travail me permet de noter une certaine liaison entre cette façon de procéder et une figure artistique de la *caduta nell'ora* utilisée par Marco Baliani dans ses spectacles.

Ces deux modalités de travail sur l'improvisation montrent cette structure cadre des comportements qui doivent être appris par les comédiens pour pouvoir improviser, dont nous parle Marty (2013). Le but du travail sur la dimension improvisée de la narration est donc celui de fournir aux apprenants des clés de lecture de ces normes pour faire en sorte qu'ils apprennent à improviser efficacement un fois seuls sur scène.

L'interaction avec le public comme autre source d'improvisation

La dernière modalité d'improvisation utilisée par les conteurs italophones est celle relative à l'interaction entre le conteur et son public. Dans le cas où le conteur se base sur un texte écrit, cette interaction est normalement absente. Cependant, dans le cadre d'un conte basé sur un canevas de séquences, la partie improvisée de la performance peut inclure des moments d'interaction avec le public d'une durée variable. Les avis à propos de la nécessité ou de la possibilité de cette interaction diffèrent d'un conteur à l'autre. Certains formateurs mettent en garde leurs apprenants à propos du fait que l'improvisation avec le public sortirait ce-dernier du mécanisme de la figuration. Le spectateur, autrement dit, risquerait d'interrompre son procédé de réactivation métafonctionnelle ou expérientielle engendré par la création de ses images mentales. Suite à cette interruption, il entrerait dans une relation avec le conteur qui est réelle et qui se déroule dans un tout autre contexte, avec un individu qui ne devrait pas exister réellement dans le conte mais qui devrait avoir uniquement la fonction de stimuler ce

processus. D'autres formateurs encouragent et pratiquent sur scène cette interaction, en soulignant que l'improvisation n'est rien d'autre que le témoignage du fait que le public est en train de voyager avec sa fantaisie grâce au conte. Cette dimension serait à encourager et l'improvisation est la meilleure des stratégies que le conteur pourrait utiliser.

Mes observations ont montré que cette capacité à gérer l'interaction avec le public assume une importance capitale surtout dans les spectacles pour enfants. Les enfants ont en effet souvent la tendance à intervenir spontanément ou à lever la main pour souligner qu'ils ont eux-mêmes vécu ce genre de situation ou qu'ils ont compris quelque chose ou – plus simplement – pour poser des questions. Le conteur qui travaille pour la plupart du temps avec ce genre de public doit forcément envisager la possibilité de recourir à ce type d'interaction. La grande difficulté est celle de garder un bon équilibre entre l'interaction et la narration: l'interaction avec le public interrompt le flux narratif du conte et risque de faire perdre à l'action sa centralité. C'est surtout sur cet aspect que le travail des formateurs relatif à l'improvisation avec le public se base.

Le conteur qui admet cette interaction peut recourir dans la pratique à trois types d'expédients pour gérer aux mieux cet aléa. Premièrement, il peut admettre l'interaction et répondre aux questions des spectateurs, capter leurs réactions (soit verbales que non-verbales et para-verbales) en cherchant éventuellement à en ignorer quelques-unes quand elles deviennent numériquement trop difficiles à gérer. Deuxièmement, il peut essayer de maîtriser ce besoin du public en interrogeant les spectateurs à des moments précis de son conte et en laissant parfois les spectateurs compléter ses phrases par des mots. Cette stratégie est particulièrement valable pour les contes qui se fondent sur des répétitions de certains bouts de texte. Travaillant de cette façon, le conteur réduit le besoin de ses spectateurs d'intervenir spontanément tout au long de sa performance et arrive plus facilement à gérer l'équilibre entre ce besoin et son besoin de rester concentré sur un flux narratif clair et bien rythmé. Troisièmement, le conteur peut anticiper encore plus ces moments d'interaction, en mettant les choses au clair avant même le début de sa performance. Il n'est pas rare, en entrant dans le lieu de la performance théâtrale, de voir le conteur déjà sur scène parfois encore en train de s'échauffer ou de se préparer à la performance. C'est lors de ce moment précédant le spectacle *stricto sensu* que le conteur accueille les spectateurs, discute avec eux et répond aux questions qu'ils posent. Cette stratégie permet au conteur de créer une première relation interpersonnelle avec ses spectateurs et de pouvoir également expliquer ce qui va se passer, en soulignant également quelques règles d'interaction visant à mieux gérer les moments d'interaction tout au long du spectacle. Dans les mêmes buts, il faut rappeler

l'une des règles partagées par l'ensemble des conteurs, à savoir celle d'accorder au public un moment d'échange après le spectacle pour répondre à toute sorte de questions.

Cette analyse consacrée à la maîtrise de la relation que le conteur crée avec son public, m'amène à réfléchir de manière plus profonde au rôle que ce dernier entretient dans le cadre du parcours de formation des apprentis-conteurs. Il est évident que le public ne soit pas présent physiquement dans les cours de formation, mais il est également vrai que son rôle est fondamental pour ce qui en est de la progression personnelle du conteur et de sa pratique. Nous avons vu que le conteur doit apprendre rapidement à mettre en place des stratégies pour gérer la relation avec son public et que cette relation est construite sur la base d'une tension entre la nécessité de créer un lien social avec les spectateurs (permettant au processus de figuration de s'instaurer) et la nécessité de savoir toujours gérer ce lien, afin de ne pas trop fragmenter le flux narratif. Le public, par sa présence lors des performances publiques des conteurs, obligent les artistes à faire recours à des stratégies de gestion de la relation sociale apprises et pensées à l'avance, mais également à développer des nouvelles stratégies. Carlo Ottolini, lors d'un entretien, soulignait l'imprévisibilité des enfants comme public théâtral et la totale absence de blocages qui les amènent à signaler ouvertement (parfois même en le criant pendant le spectacle) si une performance leur plaît ou pas. J'ai souvent eu l'occasion d'observer des conteurs en situation de difficulté face à des comportements inattendus de la part du public, pressés par cette double nécessité dont je viens de parler. Certains de ces conteurs ont avoué, à la fin de leur performance, avoir tout essayé dans le but de garder l'attention du public sur le conte et pour réussir à terminer leur spectacle. Parfois mes conteurs soulignent le décalage entre le fait de pratiquer le conte devant les participants à un cours de formation et le fait de conter sur une scène devant un public. Certains d'eux ont également remarqué comment la bonne stratégie pour gérer cette relation leur vient à l'esprit pendant leur performance. Souvent, ces stratégies sont inspirées par un événement très concret, par exemple le commentaire spontané d'un enfant, la reprise d'une réaction de merveille, un bruit externe, et bien d'autres choses. Le public semble compléter idéalement l'apprentissage de ces stratégies relationnelles, qui sont pour une partie apprises et exercées pendant les cours, par les moments consacrés à la pratique. Le public joue donc un rôle fondamental dans le parcours d'apprentissage des conteurs, bien que ce rôle soit joué surtout en dehors des moments spécifiquement réservés à la formation.

Le même discours pourrait être fait en pensant aux modifications que la réaction du public engendre sur le contenu des pièces. La mise en œuvre d'une stratégie relationnelle jamais expérimentée conduit le conteur à modifier son spectacle de façon inattendue. Le public est

donc véritablement un acteur de grande importance dans le processus créatif des conteurs. Cette partie sera ultérieurement traitée dans le prochain chapitre, consacré entièrement au processus créatif.

Les moments de pratique

Le dernier contenu qui me semble intéressant à traiter et qui complète d'une certaine façon le discours relatif aux contenus des cours de formation est celui de moments de pratique. Nous avons déjà pu imaginer son importance à travers l'analyse des autres contenus formatifs dont on a parlé. Souvent l'exercice de ces éléments se fait par la pratique et les éléments appris deviennent importants en vue d'une application concrète dans la pratique de la performance sur scène. Nous avons déjà également observé comment, reprenant Wenger (2005) la communauté de conteurs pourrait être vue comme une communauté de pratiques.

Analyser les moments réservés à la pratique de la narration dramatisée est donc très important, d'autant plus qu'une large partie du temps consacré à la formation des apprentis-conteurs est réservé à ce contenu. Les pratiquants et les chercheurs qui se consacrent au théâtre de narration soulignent tous, d'une manière ou d'une autre, l'importance des moments de pratique. Pour certains, « *Le principal apport d'un stage est de donner une occasion de conter [...]* » (L'Heureux 2007 :61).

L'attention consacrée aux moments de pratique est témoignée déjà avant le début du cours. Souvent, après la confirmation de l'inscription au cours, les apprenants reçoivent un message par leur futur formateur. Dans cet écrit, en plus de l'expression du plaisir que le formateur a de travailler avec ce groupe d'apprenants et aux informations pratiques sur le déroulement du cours et sur les contenus, les apprenants reçoivent des devoirs à effectuer avant d'entrer en cours. Parmi ces tâches à accomplir, il y a souvent le fait de prendre avec soi un conte sur lequel les apprenants désirent travailler. Ce conte choisi sera utilisé dans le cadre des moments du cours expressément consacrés à la pratique.

Il faut dire que la pratique lors d'un cours de formation ne se base uniquement sur le fait de raconter des contes choisis ou préparés à l'avance. Parfois, d'autres activités sont mises en place par les formateurs : certains demandent à leur apprenants d'amener avec soi un objet de leur enfance ou un objet auquel ils sont étroitement liés. D'autres formateurs demandent, en revanche, d'amener des photos ou encore de réfléchir à l'origine de leur prénom. Le but de ces travaux préparatoires est celui de doter chaque apprenant d'une palette de contes (de durée assez brève, entre 3 et 5 minutes dans la plupart des cas, ou entre 10 et 15 minutes dans le cas de cours avec des apprenants ayant déjà un certain niveau d'expérience) à utiliser lors des moments de pratique.

Le déroulement de ces moments de pratique diffère d'un cours à l'autre et est influencé – comme pour d'autres activités de formation – par l'expérience du formateur. Cependant, certains éléments communs peuvent être observés.

Le moment de pratique commence quand le formateur annonce qu'à partir de ce moment, le groupe va préparer un conte. Ensuite, il va décrire l'exercice concret, en expliquant à partir de quoi il faudra travailler et quelles seront la forme et la durée que le conte devra avoir. Ensuite, un moment de préparation est laissé aux apprenants pour remplir la tâche. Ce laps de temps varie en fonction de la complexité de la tâche, mais également du niveau des apprenants et des éventuels autres moments qui ont été consacrés à la même tâche dans les jours précédant cette séance. Une fois ce travail de préparation terminé, le groupe se dispose en demi-cercle. Le formateur prendra place avec ses apprenants, dans n'importe quel endroit de ce demi-cercle. En face de ce public, le formateur aura disposé, normalement, une chaise qui pourra être utilisée ou non à discrétion de l'apprenant.

Une fois que tous les apprenants auront pris place, le formateur demandera aux apprenants qui se sentent prêt à se lancer dans l'exercice. Un apprenant prendra donc place pour partager son conte avec le public. Parfois, suivant les contenus du cours, l'utilisation d'une certaine technique ou de certaines figures pourront être demandés au conteur ; cependant, dans la plupart des cas, la forme du conte est laissée au choix de l'apprenant. Pendant la conterie, les apprenants qui jouent le rôle du public n'ont pas le droit d'interrompre leur collègue. Le formateur reste également en silence et observe la performance de son élève. Il n'intervient, normalement, qu'en deux cas : premièrement, si son élève se trouve en grosse difficulté et deuxièmement (mais c'est, à ma connaissance, très rare) si l'apprenant avec sa conterie a bien mis en évidence un élément important qui a été discuté immédiatement avant ce moment de pratique. Par exemple, lors d'une observation participante d'un cours avec Roberto Anglisani, le groupe avait longuement discuté sur l'importance de déplacer parfois le focus de l'action d'un élément à l'autre, en peu en suivant l'exemple des changements de plans d'une caméra lors du tournage d'un film. Lors de ma performance pratique, Anglisani interrompit ma narration pour montrer comment j'avais « *déplacé efficacement le focus d'un élément à l'autre* ». Parfois, les apprenants qui observent la performance de leur camarade, prennent des notes sur leurs carnets personnels. Rarement le formateur donne des instructions claires sur ce qu'il faut noter. Certaines fois, les apprenants désirent uniquement noter le canevas de séquences du conte pour pouvoir le raconter à leur fois, parfois ils notent des questions à poser ou des remarques à faire au camarade. À la fin du conte, l'apprenant qui s'est livré à l'exercice, reste en face du groupe pour le rituel de l'applaudissement. En effet, toute pratique

de conterie dans le cadre d'un cours de formation, se termine par un applaudissement de la part des apprenants et du formateur. Ensuite, l'apprenant peut soit reprendre sa place dans le demi-cercle, soit rester en face de ces collègues et du formateur, à sa discrétion. La dernière phase de l'exercice, à savoir la mise en commun, peut ainsi commencer. Cette dernière partie du moment de pratique prévoit, comme l'indique son nom, un moment de partage entre le conteur qui a performé, les autres apprenants et le formateur.

La structure de ce moment dépend du cours de formation observé et des modalités de travail fixées par le formateur ; cependant, 3 parties distinctes peuvent être retenues. Premièrement, il y aura un moment dans lequel l'apprenant qui a conté peut s'exprimer au sujet de ses sensations et accomplir une sorte d'autoévaluation de sa performance. Deuxièmement, c'est le formateur qui prendra la parole. Dans ce cas, ses interventions seront consacrées surtout à une analyse technique de ce qui a bien fonctionné dans le conte et de ce qui pourrait être amélioré. Parfois, si l'objet de la performance est un conte choisi et préparé par l'apprenant, le formateur peut également donner son avis à propos du conte et de son potentiel à être traduit sur scène. Troisièmement, il y aura un moment de partage généralisé, dans lequel tous les apprenants pourront s'exprimer à propos de la performance qu'ils viennent d'observer. Les commentaires pourront toucher différents aspects : des commentaires seront relatifs à la technique de conterie (ceci surtout dans les cours où les participants ont déjà un certain niveau d'expérience). Il y aura également des commentaires touchant au conte choisi et à son potentiel et encore des commentaires relatifs aux sentiments et aux émotions évoqués par le conte ou la manière avec lequel le conteur a performé. Dans cette phase de la mise en commun, l'apprenant qui vient de conter ou le formateur peuvent aussi intervenir pour rebondir sur des éléments qui ont été dits, expliquer des éléments ou compléter ce qui vient d'être remarqué. Ce moment prend donc la forme d'une discussion ouverte, dans laquelle tous les individus essaient de porter des éléments visant à améliorer les performances de l'apprenant. Pour clôturer ce moment de mise en commun, le formateur peut – s'il le désire – reprendre brièvement la parole pour résumer les éléments importants sortis de cet échange ou pour rappeler des aspects importants sur lesquels l'ensemble du groupe d'apprenants est en train de travailler. Ensuite, il laisse la parole au prochain apprenant qui « en a envie » ou « qui se sent prêt » (ce sont les deux expressions les plus utilisées par les formateurs que j'ai pu observer). Le moment de pratique se poursuit avec un autre apprenant.

La pratique se conclut normalement quand tous les participants ont effectué leur moment de conterie. Cependant, surtout dans les cours pour débutants, il arrive que certains apprenants ne souhaitent pas raconter. Dans ce cas, le formateur n'essaiera pas de les forcer. Le moment

de pratique se terminera donc au moment où tous les conteurs qui voulaient raconter auront pu le faire.

Les moments de pratique semblent répondre à trois besoins de la part des conteurs en formation. Ceux-ci ont déjà été brièvement évoqués dans l'analyse que je viens de faire, mais je crois qu'il est important, en conclusion de celle-ci, de les évoquer encore une fois.

En premier lieu, à travers ces moments de pratique les conteurs ont la possibilité d'apprendre par observation un bagage technique qui parfois fait l'objet du contenu du cours, tout en n'étant pas explicitement transmis par le formateur. Deuxièmement, le fait d'écouter d'autres conteurs, permet aux apprenants d'enrichir leur répertoire. Ceci est valable surtout dans le cas où les produits des performances sont des contes mais également, de façon indirecte, si les apprenants traitent des thèmes plus personnels, comme par exemple l'histoire de leur prénom ou encore l'histoire d'un objet auquel ils sont étroitement liés. Tout peut, donc, être repris, travaillé, modifié et inséré dans la pratique du conte d'un apprenant. Pour conclure, et cela demeure particulièrement évident si on considère le moment de la « mise en commun », les apprenants ont la possibilité d'utiliser la pratique de conterie pour partager leur expérience personnelle, soit en ce qui concerne ce moment, soit en relation au conte qu'ils viennent de conter ou entendre. Le groupe social en sortira, ainsi, renforcé. L'analyse que nous sommes en train de faire, met en évidence encore une fois cette double composante entre technique théâtrale et expérience personnelle, qui est à la base de tout moment de formation dans le théâtre de narration italien.

Avec cette analyse consacrée aux moments de pratique, j'ai terminé le tour des différents types de contenus dont un cours de formation est composé.

Pas tous les cours ne doivent avoir nécessairement l'intégralité de ces moments dans leurs programmes. Surtout dans le cadre des cours pour conteurs avancés, il peut s'avérer que le formateur enlève quelques éléments de technique théâtrale pour se concentrer sur un autre aspect, s'il estime que ses apprenants ont un niveau de jeu suffisamment élevé. Cependant, dans la majorité des cas, les cours touchent de façon au moins sommaire, ces contenus.

Pour terminer cette analyse à propos des parcours de formation, je vais m'attarder sur ceux que j'ai appelés les éléments transversaux. Il s'agira donc d'analyser les éléments fonctionnels aux processus de formation qui peuvent être identifiés transversalement aux différents contenus et aux différents moments de formations qui composent le cours. Cela me donnera l'occasion de compléter le travail d'analyse développé dans ce deuxième acte de mon travail.

Des éléments transversaux aux contenus de formation

Nous avons vu au début de ce chapitre, que les moments de formation ne doivent pas être réduits à des simples phénomènes de transmission d'un ou plusieurs savoirs, mais que d'autres aspects plus transversaux doivent être pris en considération. Ces éléments, même sans transmettre directement des savoirs, jouent un rôle capital car ils créent les conditions nécessaires à ce que les contenus d'un cours puissent être transmis par le formateur et appris par les apprenants. Dans les prochaines pages, je vais essayer de décrire ces éléments que j'appellerai également « les supports à la formation ». Cette dénomination me semble bien souligner leur rôle discret mais fondamental pour une bonne transmission de la matière à apprendre. J'ai isolé, grâce à mes observations six supports différents : le cercle, les échanges informels, les objets (avec un focus particulier sur le rôle de la chaise), la musique, les supports écrits et le carnet personnel du conteur.

Le cercle

Lors des cours de formation, l'espace du lieu qui héberge le cours est utilisé différemment en fonction des exercices et des activités formatives qui se déroulent. Nous avons déjà parlé de la forme du demi-cercle utilisée dans les moments de pratique, afin de former idéalement une scène et un public. Dans nombreuses autres activités, les apprenants peuvent appréhender librement l'espace, soit en déambulant soit en restant debout ou assis dans un endroit qui leur



Photo 17 Travail en cercle pendant un cours de formation pour conteurs débutants.

convient et qui leur permet de garder le contact visuel avec leur formateur.

Une mise en forme spatiale joue cependant un rôle très important : celle du cercle. Cette forme doit être enquêtée et analysée de plus près, car tous les cours que j'ai pu ethnographier l'utilisent à des moments bien précis.

Les cours de formation s'ouvrent avec un premier cercle qui précède les présentations (de l'enseignant et des participants). Chaque exercice est ensuite présenté et commenté à sa fin dans la forme du cercle. Parfois, le cercle est même la forme dans laquelle se déroulent certains exercices. Les pauses et la reprise du travail sont annoncées quand les participants sont en cercle. La conclusion du

cours, avec les salutations et les différentes formules de congé propres à chaque formateur, ont lieu à nouveau en cercle. Les raisons de ce choix sont soit pédagogiques soit relationnelles. Plusieurs éléments ressortent de mes entretiens.

Premièrement, la forme du cercle permet de faire en sorte qu'un sentiment d'égalité et une « *liaison sociale* » puisse s'instaurer entre les participants, en incluant également l'enseignant. Ce dernier prend toujours place dans le cercle avec les participants, jamais au centre et jamais en dehors. S'il doit s'éloigner pour prendre un objet ou un livre ou encore pour noter quelque chose sur un tableau ou une feuille ou pour toute autre activité, l'enseignant ne quitte jamais le contact visuel avec les participants. Il continuera également à leur parler. Si ce maintien du contact visuel et verbal ne s'avère pas possible, l'enseignant semble avoir l'habitude de demander la permission de quitter le cercle en s'excusant. Nombreux enseignants soulignent l'importance de créer dès le début du cours ce que je pourrais appeler « un sentiment de confiance mutuelle ». Cet élément prépare l'ouverture d'esprit et la prédisposition nécessaires afin que chaque participant se mette en jeu. Cette volonté de se mettre en jeu est en effet un présupposé fondamental pour travailler tout au long du cours. Il faut donc que les élèves apprennent à connaître le formateur et à se connaître mutuellement, pour ensuite garantir une « *bonne ambiance de cours* »¹⁰⁸.

La deuxième raison est relative à l'efficacité pédagogique de cette forme de disposition des participants. Grâce au cercle, l'enseignant peut transmettre la matière du cours et les consignes beaucoup plus facilement, en contrôlant – avec le regard – la réaction de ses apprenants. La voix ne doit pas être forcée, car chaque cercle est construit de façon à garantir suffisamment de place pour chaque apprenant mais aussi la possibilité de s'entendre en parlant avec un ton de voix calme. Si les exercices qui suivent un cercle demandent plus d'espace pour être exécutés, l'enseignant demandera à élargir le cercle dans le cas où il nécessite de contrôler l'exécution de la tâche par les apprenants, ou il donnera la permission de s'éparpiller dans toute la salle. Nous pourrions donc affirmer que le cercle répond, comme d'autres contenus ou modalités de formation et comme d'autres supports, au double besoin technique et expérientiel des apprenants.

Les échanges informels entre les acteurs sociaux du cours

En parlant de la formation spatiale du cercle, nous avons souligné que celle-ci est également utilisée pour marquer les moments de pause ou de reprise du travail. Ces moments de pause

¹⁰⁸ Expression utilisée par Pasquale, enseignante d'école primaire et conteuse amateur avec notamment plusieurs cours de narration à son actif.

méritent d'être enquêtés, car ils jouent un rôle important dans la création de l'ambiance du cours, mais également dans la transmission d'un certain type de savoirs.

Un cours de formation qui se déroule sur une durée de temps plus longue qu'une demi-journée, prévoit toujours des moments de pause, qui permettent aux apprenants de se restaurer et de discuter entre eux. Du café, des boissons et des choses à grignoter sont normalement mis à disposition des apprenants. Parfois, ce sont mêmes les apprenants qui amènent quelque chose avec eux, surtout dans le cadre de cours durant plusieurs jours.

En observant les apprenants lors de ces moments de pause, j'ai remarqué que, contrairement à ce qu'on pourrait penser, ils sont toujours actifs. Ils discutent entre eux, prennent des notes à propos d'un exercice ou d'une activité à peine terminée ou à propos d'un conte qu'ils viennent d'entendre, échangent avec le formateur. Souvent, même après que le début du moment de pause a été déclaré par le formateur, les apprenants restent ensemble dans un grand groupe pour discuter ou groupe se sépare en plusieurs sous-groupes, selon le nombre de participants au cours. Rarement un apprenant reste seul pendant les pauses, sauf s'il en a besoin pour répéter un conte qu'il performera tout de suite après la pause ou s'il doit accomplir d'autres tâches solitaires comme aller aux toilettes ou répondre au téléphone. Je pourrais dire que cette attention à la socialisation introduite avec l'utilisation du cercle se poursuit également tout au long des pauses. Un élément intéressant à remarquer, est celui du rôle du formateur lors de ces moments. S'il n'utilise pas ce temps de pause pour préparer le matériel relatif à l'activité suivante, le formateur participe à la pause avec ses élèves et échange avec eux, comme s'il s'agissait d'un participant au cours à même titre des autres apprenants. Les sujets de discussion de ces moments d'échange informels, peuvent naturellement être les plus variés ; cependant, certains sujets recourent plus fréquemment que d'autres. Il y a premièrement des discours portant sur le cours, sur les activités que les apprenants viennent d'effectuer ou sur les contes qu'ils viennent d'entendre. Dans ce sens, ces moments de pause peuvent servir de prolongement des moments de mise en commun issus du travail pratique. Deuxièmement, il y a des sujets de discussion qui touchent plutôt aux expériences des apprenants dans le domaine du théâtre de narration, du conte et du théâtre en général. Souvent, j'ai remarqué que les apprenants (surtout dans le cadre d'un cours destiné à des conteurs de niveau avancé) parlent volontiers – entre eux – de leurs parcours artistique. Cela est particulièrement vrai quand le parcours artistique fait également office de parcours professionnel, dans le cadre par exemple d'apprenants qui travaillent dans le domaine des arts de la scène. Les apprenants utilisent donc ces moments de pause pour mieux connaître leurs collègues : d'abord, cette connaissance se fait par l'intermédiaire des

contenus du cours et devient ensuite plus personnelle en touchant les parcours théâtraux de chaque apprenant. Dans le cas où les participants à un cours ne se connaissent pas avant le début du cours (ce qui est souvent la règle dans les cours de formation que j'ai ethnographiés) une bonne partie de toutes les premières discussions touchent au domaine des contenus du cours, pour évoluer ensuite vers une connaissance plus personnelle des expériences théâtrales de chacun. L'évolution ultime de ce processus de connaissance mutuelle, est marquée au moment où les discours lors des moments de pause, touchent de plus en plus à des éléments de la vie privée des apprenants, comme par exemple la famille, la formation et la profession.

Les moments de pause se déroulent, normalement, dans le même endroit du cours. Rarement les participants quittent le lieu. Cependant, si à proximité de la salle de cours se trouve un jardin ou parc, les apprenants sortent pour s'aérer et profiter du soleil.

Le repas de midi, pour les séances qui durent toute la journée, est également pris en commun, selon différentes modalités. Rarement les apprenants se rendent au restaurant. Dans la plupart des cas, chacun amène son propre repas qu'il consomme en compagnie de ses collègues, ou un élément qui va constituer une sorte de buffet canadien et que l'ensemble des acteurs sociaux du cours partage.

Nous pouvons nous demander en quoi ces moments d'échanges informels peuvent être utiles à notre analyse, étant donné qu'ils semblent toucher uniquement à la connaissance personnelle des apprenants. Je crois, en ayant pu analyser leurs impacts sur le déroulement de plusieurs cours, que ces moments ont une importance fondamentale. En effet, en apprenant à se connaître, les apprenants instaurent entre eux un régime de confiance mutuelle qui après facilitera les premiers moments de pratique et certaines activités dans lesquelles les apprenants travaillent ensemble, par exemple en racontant à deux l'histoire de leurs photos d'enfance. Ces moments donc, aident à préparer l'ambiance et les conditions permettant ensuite aux apprenants de profiter des différentes activités et des contenus du cours.

La musique : un autre langage dans un théâtre d'oralité

Parler de l'utilisation de la musique est intéressant pour plusieurs motifs. Premièrement, je l'hybridation entre théâtre de narration et musique est aujourd'hui un phénomène de plus en plus présent. Deuxièmement, la musique n'est pas utilisée uniquement comme langage dans le cadre d'une performance théâtrale, mais également avec des buts de formation lors des cours. À vrai dire, très peu de cours que j'ai pu analyser traite de la question du rôle de la musique dans le cadre d'une performance. Cela semble donc relever des choix personnels des conteurs ou des autres acteurs sociaux qui collaborent avec eux dans la production et la création des

spectacles. Cependant, l'élément musical est parfois introduit dans certains moments et certaines activités formatives des cours. La musique est utilisée avec trois fonctions fondamentales, d'après mes données.

En premier lieu, elle permet aux apprenants de travailler sur leur sphère émotionnelle. Dans certains cours, les formateurs utilisent des morceaux de musique pour stimuler le principe de figuration de leurs apprenants en relation aux composantes émotionnelles d'une image mentale. Par exemple, la musique est employée pour leur apprendre à se situer dans une situation de peur ou de tristesse ou de joie. La musique semble ainsi devenir un moyen pour créer un univers sonore dans lequel l'apprenant puisse s'immerger afin de contourner les difficultés de remonter jusqu'à une image mentale qui soit suffisamment évocatrice de l'émotion recherchée.

Deuxièmement, l'utilisation de la musique permet aux apprenants d'accéder à d'autres éléments issus de leur mémoire personnelle, qui ne touchent pas uniquement l'émotionnel mais qui restent problématiques à saisir, surtout pour des conteurs débutants. Les formateurs utilisent donc des morceaux de musique pour permettre cette sorte de « voyage¹⁰⁹ » dans la mémoire de leurs apprenants. Un exemple révélateur de cette idée est le travail que j'ai pu observer dans certains cours sur les berceuses. Parfois, les apprenants doivent préparer – avant la première séance du cours – une berceuse qu'ils avaient l'habitude d'entendre chanter dans leur enfance (ou qu'ils ont eu l'occasion de chanter à leurs enfants ou leurs neveux).

Pendant le cours, le formateur demande aux apprenants de travailler sur ce chant, et de repenser aux moments dans lesquels ils avaient l'habitude d'entendre (ou de chanter) ce chant. Partant de cet élément les apprenants peuvent accéder à des souvenirs stockés dans leur mémoire et les travailler dans le but de renforcer leurs images mentales et rendre plus efficace leur stratégie de conterie.

Le troisième élément que nous avons déjà remarqué en parlant des moments d'improvisation est le rôle de la musique comme déclencheur d'une improvisation théâtrale. Le formateur utilise dans ce cas des morceaux de musique pour permettre à ses apprenants de trouver l'inspiration nécessaire à leur improvisation ou également pour tester leur capacité à se situer dans des situations différentes et à réagir rapidement aux changements situationnels, par exemple en intercalant des brefs morceaux de musique de styles ou de caractères différents et même diamétralement opposés.

¹⁰⁹ Le terme italien de « *viaggio* » est effectivement utilisé pour parler de cette modalité d'utilisation de la musique.

Bien qu'elle ne fasse pas objet de contenus formatifs spécifiques, la musique est donc un élément présent dans les activités formatives des cours. Les formateurs que j'ai interrogés sur la question m'ont expliqué que la musique aurait pour eux une capacité à percer les esprits de leurs apprenants et à les mettre en relation avec leur « *dimension émotionnelle* » beaucoup plus efficacement que, par exemple, leurs mots. Son rôle de facilitatrice d'apprentissage et de créatrice d'une bonne condition d'apprentissage est donc très considéré.

Les supports écrits

Dans le cadre de notre analyse des moments de formation du théâtre de narration, il est intéressant de ne pas uniquement s'intéresser aux contenus et aux manières avec lesquelles ils sont transmis, mais également de s'interroger sur d'éventuelles stratégies utilisées pour fixer ces contenus et en faciliter donc une consultation réitérée dans le temps. J'ai donc consacré une partie de mes observations aux supports écrits utilisés dans le cadre des cours auxquels j'ai pu assister.

Un premier constat doit être fait : rarement les formateurs préparent des supports écrits pour leurs cours et leurs apprenants. Sur mes terrains, ceci n'est arrivé qu'une fois. Giulia Clerici-Cariboni avait préparé un support écrit destiné aux élèves de son cours pour conteurs débutant.

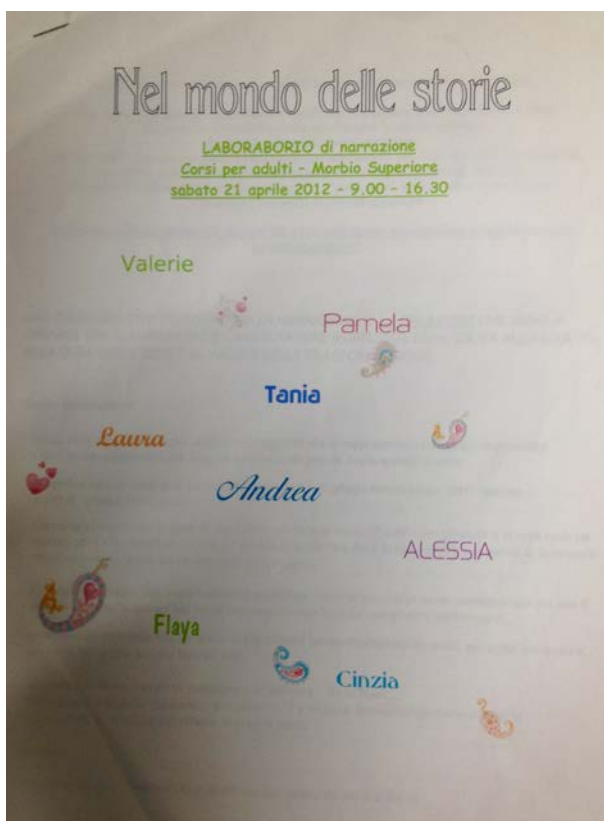


Photo 18 Couverture du support de formation distribué lors d'un cours par Giulia Clerici-Cariboni.

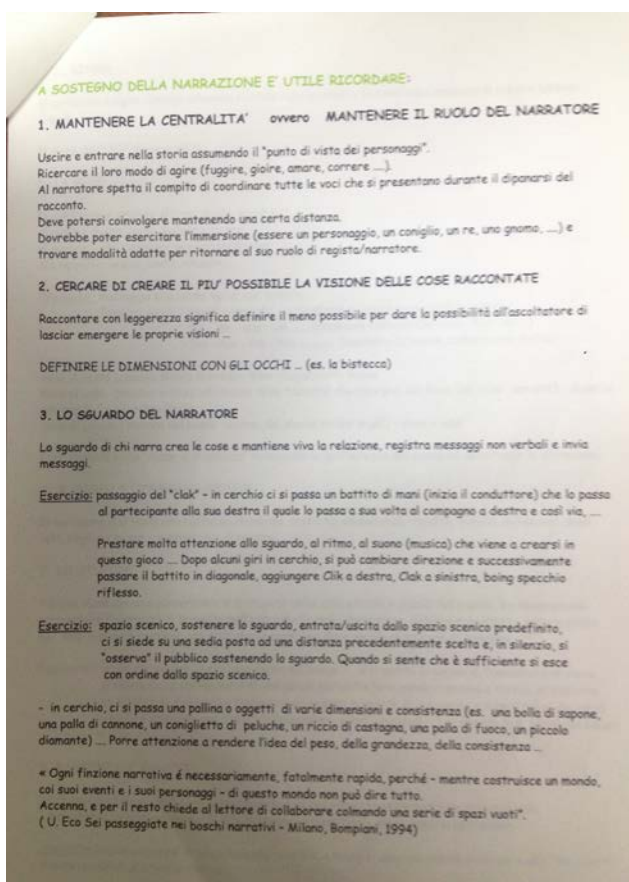


Photo 20 Page du support distribué par Giulia Clerici Cariboni. On notera les différents types d'annotation qui la composent (exercices, conseils, citations)

Dans ce fascicule composé par neuf pages A4 cousues par un point métallique sur le coin supérieur gauche, figuraient des réflexions personnelles de l'enseignante, des exemples d'exercices et d'activités faits pendant le cours et des conseils ou des éléments techniques importants que les apprenants avaient eu l'occasion de travailler. La couverture de ce support était particulièrement intéressante, car en plus du titre du cours et du nom de l'enseignante, on pouvait y lire les prénoms de tous les participants au cours. Encore une fois, l'amalgame entre les participant-e-s aux cours semble être un élément fondamental au déroulement du cours. Cependant, cela n'a été qu'un cas isolé et à ma connaissance, aucun formateur ne prépare ce genre de supports pour ses apprenants. Cela ne veut, pas dire que la forme écrite soit exclue du cours. Bien que la plupart des contenus passent par voie orale et soit ensuite figés par écrit seulement au cas où l'apprenant décide de prendre des notes, parfois les formateurs peuvent préparer des petits supports écrits aidant les apprenants à mémoriser un contenu où à développer une pratique importante. Dans le cours pour conteur avancés que j'ai suivi en mai 2013 à Reggio Emilia, par exemple, Monica Morini e Bernardino Bonzani avaient distribué aux conteurs participant, une petite feuille sur laquelle était écrite une grille d'observation pour contes. L'objectif de ce mini-support écrit, était celui de guider les participants dans l'analyse d'un conte auquel ils allaient assister. Cette grille d'analyse les rendait attentifs à propos de la nécessité de prendre en considération la technique de conterie mais également la structure du conte, les différentes parties qui le composaient et leurs fonctions. Le but ultime était de permettre aux apprenants de développer un système d'évaluation d'un conte qui aille au-delà des points que les conteurs apprennent à observer en tout début de leur carrière. Utilisant cette grille de façon répétée pendant chaque moment de pratique, les formateurs ont amené les apprenants à se passer progressivement de cette petite feuille et à automatiser cette observation structurée d'un conte.

Une dernière manifestation de la forme écrite, utilisée indirectement comme support d'apprentissage, découle des citations fréquentes que les formateurs font, pendant leurs cours, à propos de livre, revues et autres publications. Deux types de citations sont proposés à l'attention des apprenants. Premièrement, les formateurs présentent aux apprenants des livres récoltant des contes potentiellement intéressants pour créer des spectacles de narration. Dans ce cas, ce sont même les apprenants que – sous demande préalable du formateur – amènent au cours leurs propres sources bibliographiques d'inspiration. Bien qu'il ne contribue pas à un apprentissage ou à une amélioration technique directement observable, ce partage de sources peut contribuer à élargir le répertoire des apprenants. Si nous gardons à l'esprit ce que nous venons de dire à propos de l'importance de l'expérience

pratique pour un conteur afin améliorer sa technique et pour gagner également du capital social auprès des autres conteurs, nous pouvons conclure que ces moments ont comme but indirecte une évolution du conteur. Ces publications peuvent donc faire office de supports à un cours de formation.

Le deuxième type de sources bibliographiques présentées ne touchent pas directement au contenu d'une performance de conterie, mais – plutôt – à l'attribution du sens de cette performance par les conteurs. Elles traitent donc du « comment » une performance est construite. Mes observations ont remarqué que les formateurs ont l'habitude de transmettre à leurs apprenants des citations, des textes ou des réflexions (parfois citées par cœur, parfois paraphrasées et parfois citées à l'aide de la source bibliographique d'origine) tirées des publications de conteurs, comédiens ou professionnels des arts de la scène. Des poètes et des écrivains sont également cités. Un aspect à remarquer est que même les publications écrites des conteurs italiens sont souvent remplies de ces mêmes citations. Les contenus sur lesquels les apprenants sont appelés à réfléchir partant de ces lectures sont nombreux. Un élément recourant est celui des motivations qui ont amené les conteurs qui écrivent à entreprendre un parcours dans le théâtre de la narration, afin de permettre aux apprenants de se situer par rapport à leurs propres motivations. Il y a également des éléments de techniques qui sont transmis à travers les réflexions des conteurs qui se sont livrés à une réflexion formelle sur ce genre théâtral. Parfois, ces contenus sont transmis par leurs propres mots écrits plutôt que par une explication de la part du formateur. Une série de contenus touchent ensuite à la relation entre le théâtre de narration et le conte appelé « traditionnel » ou issu d'une transmission orale avec une modalité spontanée. Les formateurs remarquent souvent l'héritage direct entre ces conteries du passé et le théâtre de narration. Nous avons déjà parlé des logiques de patrimonialisation, de conservation et de diffusion d'une mémoire personnelle et collective qui seraient à la base du choix de nombreux conteurs de commencer à conter. Parfois, la liaison à ce passé se fait presque mythique. Monica Morini aime, comme je l'ai déjà évoqué, souligner que dans la région de la Méditerranée toute activité de conterie aurait commencé grâce à deux conteurs : Homère d'un côté et Shéhérazade de l'autre. Cette liaison avec le passé est souvent également familiale : rappelons-nous de l'image, amenée lors d'un cours encore par Monica Morini de la conteuse tirée par les chevilles par sa grand-mère. Ces éléments sont souvent évoqués par la lecture de transcriptions de mythes, de réflexions personnelles tirées des carnets personnels publiés par certains conteurs ou encore par les réflexions d'écrivains et poètes sur la figure et l'activité des conteurs. Ce deuxième contenu transmis à l'aide d'un support écrit, enrichit l'analyse de la relation entre l'oralité et l'écriture

dans le cadre du processus de formation des conteurs italiens. Cependant, il ne la complète pas. En effet, un autre support écrit mérite d'être analysé : sa présence généralisée dans la vie des conteurs et ses caractéristiques justifient sa prise en compte. Il s'agit du carnet personnel du conteur.

Le carnet personnel du conteur : bien plus qu'un journal intime



Photo 21 Trois types de carnets personnels.

Un élément qui saute rapidement aux yeux d'un observateur externe qui prenant part à un cours de formation est le fait que chaque conteur dès le début du cours sort de son sac un cahier et commence à y écrire des phrases. Cet objet, qui est nommé carnet personnel¹¹⁰ est un élément incontournable du parcours formatif et artistique d'un conteur. Chaque conteur possède son carnet personnel, l'amène avec lui aux cours de formation et, également, lors des moments de spectacle (indépendamment s'il s'agit de ses spectacles ou des performances d'un collègue). En

s'inscrivant à un cours de formation, personne ne demande aux apprenants d'amener avec eux cet instrument. Cependant, la présence des carnets personnels est pratiquement une certitude, surtout si on s'intéresse aux cours pour conteurs ayant déjà une certaine expérience dans la formation et la performance sur scène.

Si nous le comparons aux autres types de supports écrits dont je viens de parler, le carnet personnel des conteurs présente deux particularités. Premièrement, il s'agit d'un support écrit produit par les apprenants et non pas par le formateur. Chaque apprenant y note ce qui l'intéresse, suivant ses propres besoins et ses logiques. Il n'y a pas de standardisation du support, comme c'est le cas des rares supports produits ou utilisés par les formateurs. Deuxièmement, ce support ne demande aucune mise en commun entre les apprenants ou entre les apprenants et le formateur. L'utilisation du carnet personnel ne relève que du conteur qui le possède et l'écrit.

¹¹⁰ Parmi les différentes appellations italiennes, j'ai choisi celle de « *quaderno personale* » à traduire en français car c'est la forme la plus présente sur mes terrains.

Bien que j'utilise, pour le décrire, le mot « carnet », en réalité cet instrument peut assumer différentes formes : celle d'un petit cahier allant jusque au livre de petite taille, celle d'un bloc-notes, ou encore d'une série de feuilles reliés ensemble par une agrafe. Chaque conteur choisi la forme qui lui convient le plus et qui permet au carnet de le suivre dans ces expériences soit de formation que de création ou de performance. Après avoir décrit morphologiquement cet instrument, il est important de s'intéresser aux contenus et aux fonctions que ce carnet peut avoir. S'agissant d'un instrument qui semble s'être imposé dans l'environnement de travail des conteurs assez spontanément, il faut souligner – tout d'abord – que chaque conteur utilise son carnet personnel selon ses besoins et ses envies. Cependant, en questionnant un bon nombre de conteurs rencontrés sur mes terrains, il me semble que trois fonctions majeures peuvent être isolées.

La première fonction, est celle qui voit le carnet personnel comme un archive dans lequel transcrire les canevas de séquences des contes entendus ou observés sur scène et que les conteurs aimeraient retravailler et performer à leur tour. L'utilisation du carnet personnel de cette façon se fait soit lors des moments de formation soit lors des performances sur scène d'autres conteurs. Il n'est pas rare, pendant des festivals de théâtre de narration d'observer parmi les spectateurs d'une pièce des conteurs qui prennent des notes dans leurs carnets personnels. Le carnet personnel contribue donc à renforcer et élargir le répertoire du conteur qui est, nous l'avons déjà dit plusieurs fois, un bien précieux pour sa progression artistique et son positionnement dans la communauté des conteurs italiens.

La deuxième fonction intéressante à remarquer est celle qui prévoit l'utilisation du carnet personnel comme support technique. Comme dans le cas précédent, les conteurs peuvent utiliser leur carnet de cette façon soit dans le cadre des cours de formation qu'ils suivent, soit pendant les performances auxquelles ils assistent. Ce qui change, par contre, est la nature des informations écrites. En effet, dans ce deuxième cas il s'agira plutôt d'informations de caractère technique et artistique. Les conteurs pourront y écrire par exemple des éléments traités dans une activité qui vient d'être vécue au cours ou un aspect particulièrement important sur lequel le formateur a beaucoup insisté dans ses explications. Cependant, un conteur pourrait également, écrire des éléments qui l'ont intéressé ou perturbé dans une performance sur scène, comme par exemple la façon du conteur de bouger, l'utilisation de sa mimique et de sa gestuelle, le recours à des expressions particulières ou l'utilisation d'autres langages. Tous ces éléments vont aider par la suite le conteur à peaufiner son style de conterie et à soigner sa présence scénique.

La troisième fonction majeure d'un carnet personnelle est, par sa nature, la plus difficile à être observée, analysée et décrite : il s'agit de la fonction du journal intime. Les conteurs n'utilisent pas le carnet uniquement comme support technique ou comme archive de leur répertoire, mais ils y confient une série d'observations de caractère personnel. Ce type de données est difficilement accessible. Deux sources cependant témoignent de leur importance dans le développement artistique et personnel du conteur. Premièrement, les extraits de certains carnets ont été publiés (je pense par exemple à Baliani 2010). Ces extraits présentent parfois certaines annotations qui ne touchent pas au domaine des connaissances techniques ou du travail artistique, ni au domaine du répertoire, mais qui semblent être référées plutôt à des expériences personnelles vécues par le conteur en première personne.

Prenons, à titre d'exemple, l'extrait suivant : « *Dans la chambre d'hôtel, la tristesse sans fin d'un petit chauffage électrique sur roues, qui ne chauffe point. Manque de chaleur, chambres abandonnées à la dérive, vies précarisées, solitude. Ce soir, Kohlhaas, je vais le faire durer dix minutes de plus, pour rester en compagnie de mes similaires un peu plus longtemps* » (Baliani 2010 :133¹¹¹). Bien que cet extrait se conclut avec une réflexion immédiatement référée à la modification de sa pièce *Kohlhaas*, il est intéressant de remarquer que les toutes premières informations qu'on peut lire se réfèrent à la perception personnelle de la chambre d'hôtel dans laquelle Baliani se trouve. Le deuxième témoignage de l'existence de ce type d'annotations, est donné par le fait que souvent les formateurs invitent leurs apprenants à prendre le temps, une fois rentrés chez eux, d'écrire toutes les émotions et les pensées qui leur viennent à l'esprit. Cela est particulièrement vrai pour les cours se déroulant sur plusieurs jours. Même si l'utilisation du carnet personnel de cette façon soit proposée par le formateur, celui-ci ne demandera jamais à un élève de lui parler de ce qu'il aura écrit.

Même sans pouvoir accéder à ces données, j'ai fréquemment posé des questions touchant à cette modalité d'utilisation aux conteurs rencontrés sur mes terrains. Il semble effectivement, qu'un bon nombre d'entre eux utilise le carnet personnel avec cette fonction. Un élément à considérer est que ce type de note émotionnelle peut avoir deux destinations opérationnelles. Parfois, la remarque écrite ne reste qu'une simple phrase témoignant le moment d'une rencontre, d'une expérience de vie ou d'une émotion ressentie.

Parfois cependant, comme la citation que je viens d'extraire de l'ouvrage de Baliani nous le montre, cette note émotionnelle est retravaillée et utilisée pour modifier quelque chose soit dans le style de la conterie, ou dans le contenu d'un conte. Dans l'exemple cité, Baliani choisi

¹¹¹ Texte originale en italien, traduction personnelle.

de prolonger la durée de sa pièce d'une dizaine de minutes suite au sentiment de solitude ressenti dans sa chambre d'hôtel. Dans la même logique, un conteur pourrait noter une émotion vécue dans un moment précis de sa vie, pour ensuite la réactiver à travers le phénomène de la figuration et sa capacité à se situer, dans le cadre d'une performance qui lui demanderait de vivre la même sensation. Il pourrait également décrire dans son carnet la rencontre avec un individu l'ayant marqué, pour ensuite réutiliser cet événement dans le cadre du processus de création d'un personnage. Cette dernière possibilité créative sera traitée dans le troisième acte de ce travail.

Les fonctions d'usage du carnet personnel nous illustrent encore une fois la liaison qui peut se tisser entre le ressenti émotionnel du conteur et sa progression technique.

Le rôle des objets dans les moments de formation

Une analyse du rôle des objets peut paraître paradoxale dans un genre de théâtre qui a fait de l'absence de matérialité son *credo*, au moins dans sa première déclinaison. Cependant, comme j'ai déjà observé en parlant du rôle de la musique, la présence sur scène des objets dans des pièces de théâtre de narration aujourd'hui n'est plus une exception. Cette ouverture a été rendue possible grâce surtout au processus d'hybridation lancé par l'arrivée sur scène de la troisième vague de conteurs. Il faut donc s'interroger à propos de la fonction que ces objets pourraient avoir dans les moments de formation offerts aujourd'hui dans le domaine du théâtre de narration. Comme pour la musique aucun contenu relatif à son rôle dans la préparation et la performance d'une pièce n'est transmis lors des moments de formation. Les objets semblent donc être matière pour une réflexion purement personnelle de la part des conteurs. Cela ne veut pas dire que les objets soient absents du panorama formatif. Certains formateurs les utilisent fréquemment avec des fonctions bien précises.

Dans une bonne partie des activités formatives, les objets peuvent par exemple accompagner la présentation personnelle des apprenants au début du cours. Celle-ci peut se faire de deux façons. Dans un premier type d'activités, les participants arrivent au cours avec un objet personnel qui à leur avis les représente. Cet objet sera ensuite utilisé pour se présenter ou également pour construire un conte qui fera l'objet d'un des premiers moments de pratique. Dans un deuxième volet d'activités le formateur amène une série d'objets de chez lui et les participants doivent en choisir un, cherchant à expliquer par la suite en quoi il est sensé les représenter. Egalement dans ce cas, l'objet choisi peut servir pour préparer un conte à performer.

Les objets amenés par les apprenants peuvent également être utilisés comme porte d'accès à leur mémoire personnelle ou familiale. Dans un cours avec Roberto Anglisani, chaque conteur

devait amener avec lui un objet en partant duquel il devait ensuite construire un conte. L'apprenant devait partir de l'histoire réelle de cet objet mais pouvait ensuite rapidement virer vers l'imaginaire en construisant un conte issu de sa fantaisie. L'évocation de la mémoire personnelle laissait donc la place à l'improvisation la plus pure. L'exercice avait pour but celui d'accéder à la mémoire du conteur, mais également de faciliter le passage entre le fait de parler de quelque chose de réel à une invention du conteur. La porte d'entrée des objets semble être appréciée, comme le témoigne Gina, conteuse italienne rencontrée lors de ce stage : « *C'est pas mal de partir de ça [en indiquant un objet qu'elle avait utilisé pendant le cours pour construire un conte]. Au moins, c'est moi qui en connais le plus et personne ne pourra me dire que ce que je raconte n'est pas vrai.* »

Si dans ce type de cas, les apprenants travaillent avec des objets provenant de leur propre réalité personnelle et sociale, nous avons également évoqué le fait que les formateurs peuvent exiger un travail sur des objets qui ne sont ni connus, ni référés à un univers de sens partagé par leurs apprenants. Dans ce cas le but de l'exercice sera plutôt celui de tester, à travers une série d'objets¹¹² amenés par le formateur, la capacité de l'apprenant à improviser un conte et à se bouger sur des chemins totalement inconnus et inattendus. Nous pouvons remarquer un parallèle avec le cas par la musique utilisée comme génératrice d'une improvisation théâtrale. Pour les formateurs, les objets semblent cacher en eux une agencité qui va au-delà de leur simple matérialité ou de leur morphologie. Elle toucherait plutôt à leur histoire et leur passé et aux possibilités qu'ils ont d'ancrer ce passé dans un univers expérientiel du conteur qui les utilisent. Comme c'était le cas de la musique, la présence matérielle d'un certain objet est jugée – par les formateurs qui utilisent cette composante dans leur cours de formation – comme plus évocatrice qu'une simple explication orale.

En plus de ces deux logiques d'emploi, certains objets peuvent être également utilisés pour recréer une ambiance qui vise à faire sentir à l'aise les apprenants, surtout s'il s'agit de leur première expérience formative dans ce domaine. Il n'est pas rare de voir apparaître des cristaux parmi les objets amenés au cours par l'enseignant (et parfois même par les participants) ou des bougies. Ces dernières jouent leur rôle surtout lors des soirées d'introduction au conte dramatisé offertes par certains conteurs. L'utilisation de ces objets est justifiée par leur capacité à créer une situation de calme et de tranquillité.

J'ai souvent demandé aux formateurs d'où vient l'idée d'utiliser ce type d'objets dans les cours de formation. Les réponses données sont fondamentalement deux. D'un côté, une partie des

¹¹² Le même exercice peut être fait à l'aide d'images montrées au conteur, bien que ce cas de figure soit plus rare sur mes terrains.

interviewés a vu un ou plusieurs de leurs maîtres utiliser ces mêmes objets. Il y aurait, donc, une logique d'émulation ou d'imitation. De l'autre côté, une partie de mes interlocuteurs avoue avoir pris cette idée d'autres expériences personnelles (non nécessairement de type théâtral) faites en dehors de leur activité de formateur. Certains sont, par exemple, des usagers de certaines thérapies complémentaires. D'autres ont suivi des cours de méditation ou du développement de soi.

Les interlocuteurs qui utilisent ce type d'objets semblent convaincus en première personne de l'efficacité de ces moyens, soit pour eux-mêmes que pour leurs élèves.

Quant aux apprenants, ils semblent également apprécier l'utilisation de ces éléments. Aucun de mes interviewés n'a exprimé d'avis négatifs à ce propos, bien que certains aient souligné qu'il s'agissait pour eux de la première expérience de ce type et que parfois cela a engendré des moments d'embarras ou des incompréhensions.

Même le fait de pouvoir amener au cours des objets provenant de leur propre réalité personnelle ou sociale, pourrait être vu comme un moyen pour créer cette sensation de aise parmi les participants au cours. Mario avait par exemple amené avec lui son premier nez de clown. En discutant ensemble à propos de son choix, il avouait n'avoir jamais eu de doutes à propos du fait d'amener cet objet. Ce nez représentait pour lui sa première fois sur une scène théâtrale et l'avait donc aidé à maîtriser le sentiment d'angoisse qu'au début l'envahissait avant chaque performance. En l'amenant à ce cours, Mario espérait pouvoir maîtriser encore une fois ce sentiment de stress qu'il ressentait à cause du fait qu'il s'agissait de son premier cours de formation en tant que conteur.

D'autres types d'objets peuvent être prévus par le formateur et complètent le panorama matériel d'un cours de formation. Certains cours prévoient l'emploi de coussins colorés ou de couvertures en laine ou en matière synthétique. Dans ces cas, chaque apprenant est, invité par le formateur au début du cours, à se servir, selon ses envies afin de s'installer confortablement. Cette notion de confort mérite d'être ultérieurement approfondie, et cela dans deux directions. Premièrement, ce que les formateurs appellent « confort » ou parfois également « aise » ou « bien-être personnel » ne se construit pas uniquement à travers l'utilisation d'objets ou à travers la construction d'une relation sociale entre les acteurs sociaux du processus de formation. Le lieu choisi pour héberger le cours est lui-même un élément fondamental dans cette quête. Lors d'une observation dans le Canton du Tessin d'un laboratoire de la durée d'une journée, qui avait comme but l'initiation d'un groupe de femmes à l'art du conte dramatisé, j'ai pu ethnographier l'échange entre l'enseignante et l'organisatrice de la journée à propos du choix de la salle dans laquelle la journée de

formation aurait eu lieu. Devant choisir entre deux salles de l'immeuble dans lequel le cours devait avoir lieu, l'enseignante a enlevé ses chaussures et ses chaussettes pour se balader dans l'une des salles. Après cette balade, elle a décidé que la salle allait bien pour le cours car le matériel qui composait le sol était suffisamment chaud et souple pour garantir le « bien-être » des participantes. D'autres éléments recherchés dans une salle qui doit héberger un cours de ce type sont une surface de travail suffisamment ample, pour permettre aux apprenants de se balader librement et d'effectuer certains exercices sans être gênés, mais également l'emplacement géographique. Une salle loin des routes trafiquées du centre-ville est préférable, surtout si elle peut avoir à proximité un jardin, ou un espace vert dans lequel prendre les pauses. La lumière est également prise en ligne de compte. Les salles ayant une bonne lumière naturelle sont préférées à celles où l'utilisation de lampes s'impose.

Le lieu joue donc un rôle actif dans cette construction d'une situation idéale à l'apprentissage. Le deuxième axe d'approfondissement du confort est celui de l'apparente contradiction existante entre cette recherche du confort et le fait pour un conteur de se retrouver ensuite seul sur scène lors d'une performance en public. Ce décalage est – en réalité – pédagogiquement fonctionnel car il permet au conteur, une fois sur scène, d'affronter au mieux sa performance. Encore une fois, la notion d'expérience personnelle est mise au centre de toute la démarche. Le but de ce confort construit lors des moments de formation est de faire vivre à l'apprenant l'expérience d'un moment positif, d'aise et de « bien-être » afin qu'il puisse figer ce sentiment positif dans sa mémoire. Ensuite, grâce encore une fois au processus de figuration, le conteur pourra remonter à cette émotion positive et l'exploiter pour recréer ce sentiment d'aise même dans le moment de performance sur scène. Le décalage et la contradiction ne sont donc qu'apparents.

La chaise du conteur – bien plus qu'un objet de scène



Photo 22 Scène préparée pour un spectacle de Monica Morini. Au centre de la scène se trouve la chaise décorée par la conteuse elle-même.

Pour terminer cette analyse des objets et de leurs fonctions dans un cours de formation, il est intéressant de diriger notre regard sur un objet particulier, auquel le théâtre de narration est historiquement lié depuis ses origines : la chaise du

conteur. En observant, encore aujourd'hui, une pièce de Marco Baliani, nous remarquons que le conteur forme avec sa chaise un binôme inséparable. Baliani lors de ses performances monte sur scène, s'assit et seulement après s'être installé confortablement sur sa chaise, commence à raconter. Pendant toute sa performance, il restera assis au centre de la scène, ne se levant qu'une fois sa performance terminée, pour sortir. Le rapport avec cet objet est tellement important pour le conteur italien que, lors de la dernière observation d'une de ses pièces, j'ai remarqué sa tendance à remercier le public tout en gardant une main sur sa chaise, comme s'il cherchait à s'assurer de sa présence à ses côtés. Pas tous les conteurs n'utilisent, lors des performances sur scène, la chaise. Nous avons déjà vu que Roberto Anglisani, par exemple, a décidé à un certain moment de se lever et de raconter debout, ce qui a marqué pour lui le moment dans lequel « *j'ai commencé à me différencier du style de Marco [Baliani].* » Si Anglisani n'utilise jamais de chaises lors de ses spectacles, certains autres conteurs se situent entre les deux cas de figure, en n'utilisant que partiellement la chaise et en l'abandonnant en fonction du conte qu'ils sont en train de conter. Carlo Ottolini, par exemple, raconte normalement debout, mais dans un de ses spectacles pour enfants il s'assit pour raconter une histoire à l'aide de deux grenouilles construites avec des éponges.

Certains conteurs, construisent leur performance avec une structure circulaire : ils entrent en scène, commencent à raconter assis pour se lever ensuite et conclure leur spectacle encore assis sur la chaise. Leur corps, leur posture et leur mouvement semblent marquer par ces changements, la structure de leur spectacle.

Si dans les spectacles de narration la chaise relève plutôt d'un choix personnel, la même chose peut être dite en ce qui concerne son utilisation dans le cadre d'un cours de formation. Les apprenants peuvent choisir si l'intégrer dans leurs moments de pratique ou si la déplacer en dehors du demi-cercle de pratique pour performer debout. Dans les autres moments du cours, par exemple lors de la formation du cercle, c'est au formateur de décider si les participants doivent ou non utiliser de chaise. Pour cette raison, lors de la formation du premier cercle d'un nouveau cours de formation, les apprenants attendent de voir ce que fait leur formateur, avant de s'installer. Si le formateur s'assit par terre, les apprenants feront la même chose. Si le formateur prend une ou plusieurs chaises pour former un cercle, les apprenants prendront également des chaises.

Les formateurs conseillent aux débutants d'utiliser la chaise lors des premières performances, et cela pour plusieurs raisons. Premièrement, la chaise aide l'apprenant à bien se situer sur la scène. Placer une chaise au centre de la scène permet à l'apprenant de ce placer exactement à cet endroit et d'être vu par l'ensemble de son public. Même quand il se sera levé pour

éventuellement poursuivre sa performance debout, la chaise restera à sa place, comme marqueur et point de repère spatial. En second lieu, la chaise soutien métaphoriquement et surtout physiquement le conteur lors de la première prise de contact avec son auditoire. Les formateurs expliquent souvent aux apprenants que le fait de s'asseoir sur une chaise avant de commencer à raconter, leur permet de mieux se concentrer sur la prise de contact par le regard, sur leur respiration et sur les premières répliques de leur texte. Restant assis, le participant ne devra se soucier de son corps pendant ces premiers instants et ne pas faire d'efforts supplémentaires pour se concentrer et maintenir sa posture.

La chaise est également toujours prête à être utilisée pour enlever des tâches de gestion de son corps au conteur. Cela peut s'avérer utile dans le cadre d'une séquence particulièrement importante (comme cela pourrait être la séquence principale théorisée par Anglisani). Ce soutien devient particulièrement important lors de la conclusion du conte. Stylistiquement, les conteurs ont la tendance à ralentir le rythme narratif vers la fin de leur performance, pour faire monter le *pathos* et pour rendre encore plus clairs des éventuels messages transmis par leur conte. Ce moment demande un niveau de concentration très élevé. La fatigue engendrée par le processus de narration pourrait donc biaiser la qualité du final. La chaise est à disposition pour restaurer en quelque sorte le conteur et pour lui enlever tout le travail de contrôle de sa posture ou de son langage corporel qui n'est plus si fondamental, étant donné que l'attention lors de la fin du cours se focalise sur la parole.

Troisièmement, la chaise permet – surtout aux conteurs peu expérimentés – d'éviter toute sorte de tic communicatif ou de mouvements et gestes parasites. Nous avons parlé du fait que la communication gestuelle et posturale du conteur est le fruit d'un long travail de synthèse veillant à faire apparaître sur scène un geste suffisamment évocateur mais simplifié et immédiatement saisissable par le public. Cette maîtrise demande un grand contrôle du corps et une grande précision performative. Aucun autre geste involontaire, aucun autre mouvement ne doit apparaître, car cela risquerait de biaiser la clarté de cette communication. Le conteur doit donc être toujours en mesure de contrôler sa posture et ses mouvements, mais le fait de devoir performer sur scène devant un public risque parfois de lui faire perdre le contrôle conscient de son corps et d'engendrer une série de mouvements ou de gestes parasites, que les conteurs appellent également des tics communicatifs. Le conteur commence donc à bouger rythmiquement ou encore à jouer avec ses mains. Ce problème peut avoir deux effets : d'un côté, il trahit le nervosisme du conteur et deuxièmement il dérange la compréhension de sa communication corporelle et par conséquent également de son oralité.

Le fait de s'asseoir sur une chaise, permet au conteur de stabiliser sa posture et d'éviter un bon nombre de ces mouvements parasites. Les autres tics qui resteront à gérer, comme par exemple le fait de jouer avec ses mains, pourront être corrigés consciemment, car le conteur devra contrôler moins d'aspects liés à sa performance.

La chaise du conteur ne doit pas être vue comme un simple objet de scène. Il est vrai que pour le public ayant l'habitude d'assister à des spectacles de narration, le fait de trouver une chaise sur une scène à son arrivé, est très parlant et révélateur. Nombreux spectateurs citent la chaise comme un élément très communicatif de ce qui va se passer sur scène. Cependant, la fonction de cet objet va nettement au-delà de sa matérialité et de la signification scénographique. La chaise joue un rôle fondamental dans le processus créatif du conteur, qui peut choisir si l'intégrer dans sa pratique (totalement ou partiellement) ou si l'éviter. Même s'il décidera de ne pas l'utiliser, la chaise sera un support fondamental pour son apprentissage. Dans ce cas, nous pouvons remarquer différents niveaux d'évolution dans la pratique des conteurs : les conteurs débutants, dans une grande majorité des cas, ont la tendance à utiliser la chaise ; les conteurs plus avancés essaient de s'en libérer et dans certains cas ils jonglent entre l'utilisation de la chaise et le fait de conter début, en passant avec aisance d'une situation à l'autre et en utilisant ces changements de posture pour transmettre des messages soit relatifs au contenu du conte soit à propos de sa structure.

Conclusion

« Je n'enseigne rien à mes élèves, j'essaie seulement de créer des conditions dans lesquelles ils peuvent apprendre ».

Cette célèbre phrase attribuée à Albert Einstein, montre très bien comment aujourd'hui un parcours de formation et d'apprentissage peut être appréhendé et compris grâce à l'analyse de deux types de données. Premièrement, nous pouvons traiter les contenus, c'est-à-dire ce qu'un enseignant transmet à ses élèves. Deuxièmement nous pouvons nous consacrer aux conditions d'apprentissage. Tout moment de formation doit être étudié à travers ces deux axes d'observation, afin de dessiner un portrait qui soit le plus complet que possible et pour mettre en évidence les connexions qui se dessinent entre ces deux dimensions.

L'analyse conduite auprès des moments de formation du théâtre de narration italien nous permet de montrer comment la structuration des contenus et la création d'une bonne condition d'apprentissage se trouvent dans une relation de mutuelle influence. Cette relation a comme but de permettre aux apprenants de tirer profit de l'une et de l'autre dimension.

Deux éléments sont importants dans ces processus d'apprentissage.

Premièrement, il y a l'acquisition d'un savoir de type technique, qui relève à la fois des connaissances issues d'autres genres de théâtre et à la fois des connaissances développées expressément pour répondre à des besoins de la narration dramatisée. C'est par exemple le cas du principe de figuration. Le théâtre de narration n'est plus un genre de théâtre dépendant, pour ce qui en est de la théorie et de la technique de jeu, d'autres genres de théâtre. Au début de son histoire, le cas était différent et l'accès à ces parcours de formation n'était ouvert qu'à des comédiens ayant accompli une formation théâtrale académique. Aujourd'hui, par contre, la narration dramatisée commence à développer son propre discours et sa propre « épistémologie théâtrale ».

Deuxièmement, il faut remarquer la composante expérientielle fondamentale pour tout conteur, débutant, avancé et même professionnel. Dans cette optique, les cours ne sont pas uniquement un moment de transmission d'un savoir, mais également un moment de mise en acte de ce qui a été appris et d'entraînement par la pratique. Les conteurs se consacrent donc à des moments d'apprentissage par imitation et au *learning by doing*, avec un double objectif. D'un côté, ils s'entraînent pour accroître leur capacité à réactiver des moments vécus et, stockés dans leur mémoire opérationnelle. De l'autre côté ils enrichissent leur bagage d'expériences et leur répertoire qui leur permettront d'avoir encore plus de matière à réactiver dans les prochaines situations de performance.

Un aspect important de cette composante expérientielle, est le fait qu'elle sort le processus d'apprentissage du conteur des moments explicitement liés à la formation. Ce n'est pas uniquement en allant aux cours de formation que le participant apprend. En réalité, toute expérience personnelle peut l'aider d'une façon ou de l'autre, à développer son style de conterie et sa technique sur scène et cela grâce au fait que les expériences personnelles du nourrissent son stock de connaissances.

Un moment expérientiel qui me semble important à souligner est celui de la performance sur scène. Les performances sur scène permettent en effet aux apprenants de développer des nouvelles stratégies, s'inspirant de ce qui se passe sur scène au moment où le conteur développe cette liaison sociale si importante avec son public pour permettre l'instauration du phénomène de la figuration. Ces moments de performance deviennent également des moments de création, comme nous allons le voir dans le prochain chapitre de ce travail, car ils influencent le contenu de la pièce. Ce contenu peut être modifié uniquement pour cette occasion précise ou qui peut se cristalliser ensuite et être répété dans les performances qui suivront.

La distinction opérationnellement si nette entre apprentissage, création et performance est donc à remettre en cause dans la pratique car difficilement observable. L'apprenant qui se forme à l'art de la conterie est déjà en train de travailler sur ces premières performances et il est déjà amené à se poser la question de la création de ces pièces.

Si nous gardons cette double dimension à l'esprit, nous comprendrons la raison de la double attention portée par les formateurs soit aux contenus soit aux modalités avec lesquelles ces contenus sont transmis aux apprenants. Nous nous trouvons face à une conception de la formation non pas comme un simple phénomène d'augmentation d'un stock de connaissances et de savoirs, mais plutôt comme la mise en acte d'un processus de changement, dans lequel le nombre de notions apprises et mobilisables est moins important que la propension et la capacité à faire face et à produire un changement auprès de l'apprenant (Simonetti 2010).

Un autre élément à considérer est que ces moments de formation semblent toucher chacun des trois domaines fondamentaux dans lesquels un savoir peut s'exercer : le domaine cognitif, le domaine psychomoteur et le domaine socio-affectif (c'est-à-dire le domaine touchant aux valeurs et aux attitudes de l'apprenant) (Gérard 2000).

Les activités composant ces moments de formation, intéressent de façons différentes la personne de l'apprenant. Parfois, les apprenants sont amenés à devoir apprendre des choses (domaine cognitif), parfois ils doivent utiliser leur corps d'une façon active (domaine psychomoteur) et parfois ils doivent travailler sur leurs émotions, leurs sentiments et leur personnalité (domaine socio-affectif). Dans certains cas, le même contenu ou la même modalité de transmission, peut toucher plusieurs de ces domaines à la fois. Par exemple, dans les moments de pratique, les conteurs utilisent des savoirs ancrés dans tous les trois domaines.

Il faut également souligner dans cette conclusion que l'offre formative dans le théâtre de narration italien vit actuellement un moment historiquement intéressant. Cette offre a vu en effet le jour comme mouvement spontané relevant des besoins mais également des expériences personnelles des tout premiers conteurs. Son but initial était celui de former des nouveaux conteurs, en gardant l'accessibilité à ses parcours possible uniquement à des acteurs déjà formés par un parcours de formation institutionnalisé. Progressivement, la diffusion de cette nouvelle pratique théâtrale a fait en sorte que les parcours de formation s'ouvrent également à des apprenants ne pouvant pas faire valoir une formation théâtrale préalable au sein d'un de ces parcours. Cela a changé, nous l'avons vu, les contenus et la structure de ces cours et a amené à une multiplication et une différenciation des offres.

Aujourd'hui, cette pluralité d'offre s'insère dans une tendance sociale propre à notre société d'inclure dans le profil professionnel des individus également les expériences formatives ou personnelles qui n'ont pas de lien directe avec leur parcours professionnel, mais justifiant une acquisition de savoirs potentiellement réutilisables dans le domaine professionnel de la personne. Cette tendance touche également les formations artistiques et théâtrales et pourrait porter l'offre formative à se modifier ultérieurement. Une réponse en ce sens pourrait venir d'initiatives comme celle du festival *Reggionarra* qui, dans le cadre de son cours de formation pour conteurs avancés que j'ai pu suivre en 2013, a décernés aux participants un diplôme de fin de cours, signé par les 3 formateurs mais également par les responsables de l'Association organisatrice du Festival et également par un membre de la mairie de Reggio Emilia.

Dans ce cas concret, nous nous trouvons face à une tentative de ré-institutionnalisation du parcours de formation, ne s'appuyant plus sur la provenance certifiée des participants d'une formation académique préalable, mais plutôt sur le lien du cours avec des Associations culturelles et artistiques ou avec le pouvoir politique. Cette idée semble résoudre la tension entre le fait d'ouvrir à tout le monde la participation à ces moments de formation et le besoin (qui vient, cette fois-ci, plus du côté des participants au cours que des formateurs) d'un cadre institutionnel pour rendre reconnaissable la qualité de ces moments de formations. S'agit-il d'un chemin que d'autres cours et d'autres formateurs suivront dans les prochaines années ? La question reste ouverte... .

Acte III - « Il faut passer du temps avec nos histoires »

Après avoir détaillé l'histoire du théâtre de narration italien, en avoir montré les différents héritages historiques et techniques et avoir décrit l'univers complexe et hétérogène de l'offre de formation, il est temps de se livrer à une analyse d'une dimension pas encore étudiée de cette pratique théâtrale : le processus créatif. Il s'agit d'une analyse périlleuse et complexe et cela pour différentes raisons.

Premièrement, cette analyse n'a jamais été conduite, à ma connaissance. L'objet d'étude du processus créatif est en général peu étudié par l'anthropologie et seulement très récemment on a commencé à entrevoir quelques travaux traitant de cette thématique. Dans le cadre du théâtre de narration italien cette dimension (comme également l'univers de la formation ou une analyse historique allant au-delà de la triade fondamentale Baliani-Paolini-Curino) est totalement méconnue. Les sources que j'ai pu consulter, comme par exemple Soriani (2009) ou Biacchessi (2010) traitent des pièces proposées par certains conteurs, parfois en se consacrant également à des élèves des trois conteurs mentionnés plus haut. Cependant, rien n'est jamais dit à propos des moments de création et du travail sur ces pièces. Les seuls éléments mis en avant par ces auteurs sont des informations liées aux connexions que le contenu de la pièce aurait avec le contexte sociohistorique dans lequel la pièce est produite, ou encore des informations à propos des intentions et des buts que le conteur avait en travaillant sur cette pièce. Du *Kohlhaas* de Baliani, par exemple, nous connaissons les raisons qui ont poussé le conteur à préparer et performer cette pièce¹¹³. Cependant, les auteurs ayant écrit sur le théâtre de narration italien ont toujours eu la tendance à considérer les pièces produites de façon j'oserais dire monolithique, c'est-à-dire en les présentant plutôt comme des objets déterminés et non sujets à un processus de conception, de création et de modification. Cette perspective doit être remise en cause. Les pièces produites par les conteurs italiens existent car elles sont le résultat d'un long processus qui mêle le conteur, son vécu, le contexte sociohistorique mais également les apports que le public et d'autres acteurs sociaux ont pu jouer. Comme j'essaierais de le montrer tout au long de cette partie de mon travail, le fait de remonter à la source de la création théâtrale a un grand intérêt pour comprendre nombreux choix que – si observés uniquement une fois performés sur scène – ne pourront jamais être complètement compris. Je pense donc que ce travail d'enquête n'aurait

¹¹³ Ces raisons sont débattues et illustrées dans la première partie de ce travail écrit.

jamais pu se dire vraiment complet sans qu'on en consacre une partie aux processus créatifs mis en place par les conteurs.

Le peu d'intérêt réservé jusqu'à maintenant à ce type d'analyses implique que les outils théoriques et méthodologiques soient laissés, en large partie, à la discrétion du chercheur. Je vais donc essayer de construire mon propre parcours analytique partant de ce que j'ai pu observer sur le terrain et des lectures effectuées. Ma démarche sera évidemment influencée par ma perception personnelle du processus créatif. J'essaierais cependant de toujours justifier mes observations en les référant clairement à ce que j'ai pu observer sur mes terrains d'enquête.

Si on part du présupposé que le processus créatif relève de la création, nous pourrions même nous questionner sur la pertinence de ce chapitre, car il paraît qu'en parlant de théâtre de narration nous avons à faire avec un objet multidimensionnel, caractérisé par des déclinaisons potentiellement contradictoires. Cette remise en question potentielle sera traitée dès le début de mon analyse et nous suivra tout au long de ce troisième acte du travail.

Pour essayer de bien décrire et analyser cette boîte noire qui semble être le processus créatif, je vais procéder de la façon suivante. Premièrement, après m'être questionné sur la pertinence de mon objet d'étude je vais essayer d'aboutir à une définition opérationnelle du processus créatif dans l'art théâtral. Cette définition ne sera pas totalement explicative de la grande variété de déclinaisons que la création peut avoir, mais nous aidera à mieux systématiser notre analyse. En effet, partant de cette définition qui aura pour but de donner une structure claire aux différents moments de ce processus, je vais questionner un moment après l'autre. Ce passage en revue me permettra de me focaliser sur les différentes déclinaisons vues sur mes terrains, dans le but de faire ressortir d'un côté la variété de méthodes et de figures répertoriées grâce à mon enquête, et de l'autre côté de montrer les logiques globalement présentes et sous-jacentes à ces moments.

La nature variable du processus créatif et sa perpétuelle construction en réseau m'obligera à faire des connexions fréquentes aux contenus des deux autres actes de ce travail de thèse. L'un des buts de ce chapitre sera également celui de montrer comment la création, l'apprentissage et l'historicité sont trois éléments indissociables dans un phénomène culturel ou artistique.

Un parcours ou des parcours de création ?

Derrière l'expression « parcours de création » se cache en réalité une entité assez fragmentée, qui peut être déclinée sous nombreuses formes. Chaque conteur développe des stratégies de création propres et pour cette raison nous pourrions nous questionner sur la pertinence d'un objet d'étude appelé « processus créatif ». Ne serait-il pas plus représentatif de la réalité de parler de « processus créatifs » au pluriel ? La question est sans doute pertinente.

Il est vrai que le fait de parler de mon objet d'étude comme d'un groupe d'objets distincts serait plus révélateur de l'hétérogénéité observée sur le terrain. Cependant, considérer cet objet uniquement dans sa multiplicité de formes risque à mon avis de reléguer au fond du tiroir une série de données qui ont au contraire une grande importance. Il s'agit des lignes communes existantes entre ces différentes façons de décliner le processus créatif. En effet, bien que sous différentes formes, des contenus communs peuvent être observés. Il ne faut pas oublier que les conteurs professionnels italiens reconnaissent des liens sociaux forts entre eux-mêmes et se voient comme une communauté assez bien définie, même si le travail artistique des conteurs présente des différences formelles parfois importantes. Nous avons fait appel plusieurs fois – dans le cadre de ce texte – au concept de communauté de pratiques (Wenger 2005). Cette vision communautaire se retrouve également dans les moments de formation : dans la partie précédente de ce texte nous avons observé comment – à l'intérieur d'un panorama varié et hétérogène – des tendances lourdes et des éléments communs à toutes les différentes situations de formations émergeaient. L'analyse des données consacrées au processus créatif va dans la même direction.

Il est vrai que mes analyses m'ont montré que la marge de manœuvre personnelle est encore plus large dans ce domaine d'enquête, que dans celui de la formation mais cela est compréhensible. La créativité personnelle et l'attention à l'innovation, jouent ici un rôle encore plus prépondérant. Dans les parcours de formation, les formateurs peuvent innover au niveau de la forme (les activités de formation et les exercices demandés aux apprenants) mais certains contenus sont incontournables et doivent être maîtrisés par tous les futurs conteurs. Pensons, par exemple, au principe de la figuration : sans le connaître, sans lui réserver l'attention particulière que chaque conteur voit comme nécessaire, il est difficile qu'un jeune conteur puisse progresser dans son art de la conterie. En ce qui concerne le processus créatif, l'individu a bien plus de marge de manœuvre. Il faut même dire que cette différenciation, cette personnalisation de la création, est exploitée comme une ressource et un bien à capitaliser dans l'économie du conteur. C'est cette capacité à innover qui lui permet de se différencier par rapport à l'offre d'autres conteurs et par conséquent de se placer dans une niche de marché

tout en minimisant la concurrence potentielle des autres conteurs et en maximisant le nombre de lieux dans lesquels il pourrait être programmé.

Cette tendance peut complexifier la tâche analytique autour de cet objet d'étude. Je crois cependant qu'il serait injuste et scientifiquement inexacte de ne pas considérer l'existence d'éléments communs entre ces différents parcours de création, d'autant plus que ces éléments semblent ressortir du terrain, si nous essayons d'aller au-delà d'une simple première analyse. Pour cette raison, je vais utiliser l'expression processus créatif au singulier, afin de rendre compte de l'existence d'éléments communs. Je m'occuperai de détailler en fonction du cas, des éventuelles différences substantielles entre deux ou plusieurs déclinaisons suffisamment diffuses dans l'ensemble des conteurs que j'ai pu interviewer.

J'espère ainsi atteindre mon but et minimiser le risque de tomber, à la fois dans une généralisation abusive et dans une absence de mise en commun des différents parcours de créations.

Cerner notre objet d'étude – les composantes d'un moment de création dans le théâtre de narration

Pour bien se situer face à un objet d'étude difficilement saisissable comme le processus créatif, le premier pas à accomplir est celui de donner une forme à cet objet. Devant étudier le processus créatif d'un genre de théâtre, j'ai commencé ma réflexion théorique en m'intéressant à la production théorique théâtrale sur le domaine, avec une attention toute particulière pour les auteurs contemporains. Un bon point de départ, sur le chemin qui devrait nous mener vers la structuration des différents moments constituant un acte de création, est la théorie de Peter Brook à propos de l'acte théâtral que nous avons déjà eu l'occasion de rencontrer dans le premier acte de ce travail.

Pour Brook (1980) tout acte théâtral se caractérise par trois moments : la répétition, la représentation et l'assistance. Cette tripartition nous intéresse parce que Brook considère deux moments distincts, à savoir la répétition et la représentation, comme constitutif du même acte : autrement dit, l'acte théâtral ne serait pas composé, simplement, d'un moment de performance mais également d'un moment préexistant à cette performance sur scène, la répétition. Ce point de vue nous montre encore une fois les limites qu'on pourrait reprocher aux *performance studies*, à propos de leur vision de la performance comme du seul moment important à observer pour comprendre l'essentiel de la production artistique et, en même temps, la nécessité théorisée par exemple par l'anthropologie théâtrale de Barba de considérer les coulisses et les moments dits « de pré-expressivité » comme un autre terrain d'enquête privilégié.

La tripartition de Brook est intéressante mais, à mon avis, elle peut ultérieurement être améliorée pour l'adapter encore mieux à mon objet d'étude. La distinction entre représentation et assistance n'a pas une très grande pertinence dans le cadre de mon analyse : en effet, ces deux phénomènes se déroulent en même temps, c'est-à-dire au moment où la relation fondamentale du théâtre si chère à Grotowski¹¹⁴ (1993) entre le comédien et le spectateur se produit. On pourrait donc, chronologiquement, fondre ces deux moments en un seul. Mes observations ont également montré que lors d'une performance de narration dramatisée la représentation et l'assistance ne restent pas – dans la plupart des cas – séparés. Nombreux conteurs interagissent manifestement avec le public et les deux pôles de la relation ont l'occasion d'échanger et d'entrer en relation mutuelle de façon explicite. Pour cette raison, j'aurais la tendance à voir l'assistance et la représentation comme un seul moment et je propose de les substituer par le concept de performance. Par ce concept, je définis le moment dans lequel public et conteur entrent en relation grâce à la médiation d'une pièce théâtrale pour reconstituer la relation grotowskienne fondamentale, à la base de l'existence de tout moment théâtral.

Nous sommes donc passés d'une tripartition de l'acte entre répétition, représentation et assistance à un binôme composé par répétition et performance.

Nous pouvons, à mon avis, encore mieux adapter cette structure à l'acte théâtral qui nous intéresse. Dans ce binôme, le pôle de la répétition me semble poser des problèmes car il s'avère incomplet. Pour répéter quelque chose, il faut l'avoir acquis une première fois, être entré en contact avec cet élément au moins une fois ou, dernièrement, avoir créé cet élément.

Autrement dit, un comédien ne pourra jamais répéter quelque chose si cet élément n'aura été précédemment créé (et éventuellement transmis) par quelqu'un. Il est donc nécessaire d'introduire un moment de l'acte théâtral en amont à la répétition : je nommerai ce moment « création ». Je préfère utiliser le terme de « création » plutôt que celui « conception » car j'ai l'impression que dans ce deuxième mot l'accent soit mis sur l'élaboration d'un noyau fondamental. Le mot « conception » me semble indiquer la quintessence de la pièce ou de l'événement théâtral, alors qu'en parlant de création on ouvrirait plutôt la voie à une analyse qui prenne en ligne de compte également les moments successifs à cette première idée. Cela nous permettra donc de considérer dans notre analyse également le passage de la pensée abstraite d'une première idée à une vision plus concrète. Ce changement nous intéressera particulièrement car c'est à ce moment que le produit artistique commence effectivement à

¹¹⁴ Cette définition a déjà été discutée et contextualisée dans la première partie de ce travail écrit.

montrer des signes tangibles de son existence. Comme on verra par la suite, le phénomène de la création accompagne les conteurs tout au long de leur « relation » avec le conte. Autrement dit, il n'y a pas de moment dans lequel un conte est totalement figé dans une forme finale qui ne subira plus de changements.

Nous sommes ainsi arrivés à une nouvelle tripartition qui est sensiblement différentes de celle originaire de Peter Brook et qui se prête à structurer et analyser l'acte de création théâtral. Cette tripartition est composée par le moment de la création, celui de la répétition et celui de la performance.

Une contradiction potentielle pourrait éveiller la curiosité du lecteur. Pourquoi, étant donné qu'on s'intéresse au processus créatif chez les conteurs italiens, ne pas s'intéresser uniquement au moment de la création d'une pièce, mais complexifier cette vision en ajoutant deux autres moments ? La réponse à cette question se trouve dans une particularité que j'ai déjà évoquée dans la conclusion au deuxième acte de ce travail. Le processus créatif dans le domaine théâtral de la narration dramatisée, ne se termine pas une fois achevé un premier moment de création, mais se poursuit à travers les répétitions et les performances. Autrement dit, chacun de ces moments peut avoir une influence sur la création d'une pièce. Comme nous le montrent très bien les ergonomes la conception (soit d'un objet, soit dans ce cas d'une production artistique) semble se poursuivre dans l'usage (cf. Wisner 1995). Le parallèle avec la théorie de la cognition distribuée (Hutchins 1996) est également saisissable. Les trois moments dont je viens de parler ne doivent pas être pensés comme en succession chronologique et une représentation graphique de ce type



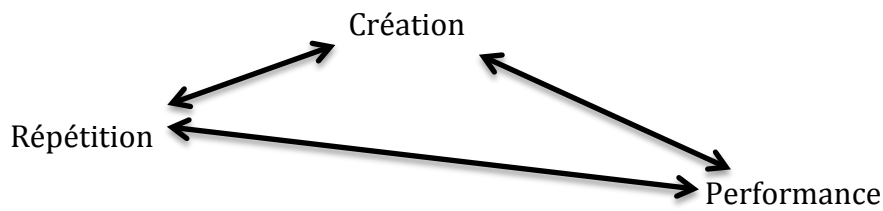
ne rendrait pas justice à la complexité réellement observée sur le terrain.

Il serait donc mieux de penser les relations comme bilatérales. Cependant, même la représentation suivante



risque d'être à mon avis trompeuse, car elle semble montrer la centralité de la répétition (qui n'est que l'un des trois moments au même titre que les autres) et l'absence de liens directs entre la création et la performance.

Mieux vaut – donc – à mon avis, de penser ces trois pôles et leurs relations de cette façon :



Je pense qu'il faudrait parler du processus créatif comme d'un système de nœuds interconnectés les uns aux autres plutôt que d'une simple succession chronologique de trois moments. Il ne faudrait non plus parler de trois moments mais plutôt de trois pôles, afin d'éloigner toute référence à un ordre chronologique. Au centre de ces trois pôles il y a, comme nous le verrons également par la suite, la relation fondamentale qui naît de la rencontre entre un conteur et un conte. Celle-ci représente l'unité fondamentale qui déclenche tout le processus créatif. Notre schéma devrait donc assumer cette forme finale, à partir de laquelle je vais illustrer les éléments caractérisant chacun des pôles qui le composent.

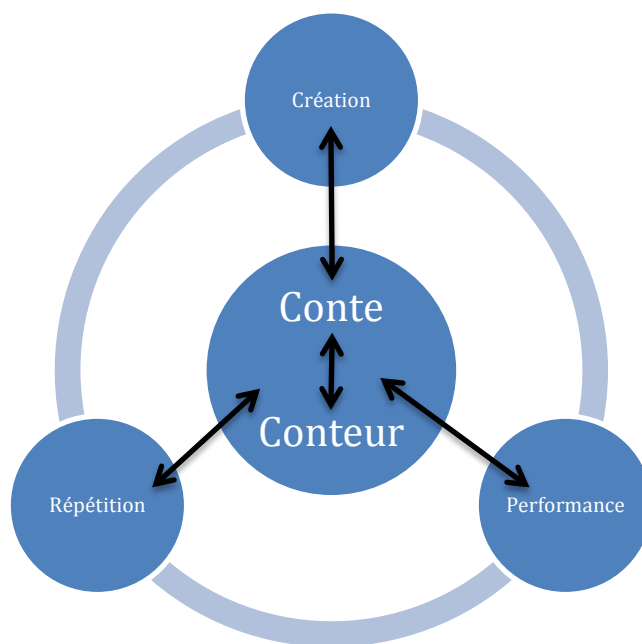


Fig. 3 Schéma explicatif du fonctionnement d'un processus créatif dans le théâtre de narration italien.

Nous noterons, dans ce schéma, la double flèche marquant la relation entre le conte et le conteur comme un processus d'influence mutuelle. En effet, plusieurs de mes interlocuteurs ont souvent souligné que ce n'est pas uniquement le conteur qui modifie le conte mais

également le conte qui modifie la façon de raconter d'un conteur par son contenu ou sa structure. Ce rôle actif et cette personnification du conte feront l'objet d'un des prochains paragraphes de ce chapitre. Pour essayer de clarifier les raisons concrètes qui me poussent aujourd'hui à considérer le processus créatif sous cette forme, je vais maintenant passer en revue chaque moment de ce réseau. Cette analyse me permettra de détailler ultérieurement les contenus de chaque moment, en montrant comment ces derniers peuvent influencer ou être influencés par d'autres éléments issus des deux autres moments du processus créatif.

La création

Des trois pôles qui constituent ma définition du processus créatif, le moment de la création est le seul qui peut, à mon avis, être clairement situé dans sa première apparition, au niveau chronologique. Comme nous avons déjà dit, sans un premier moment de création les deux autres pôles du processus perdent totalement leur raison d'exister. Il est impossible d'avoir une performance sur scène ou des répétitions sans au moins un premier moment de création. Cela ne veut pas dire que la création n'existerait qu'en tout début de ce processus. Des moments de création peuvent s'insérer à tout moment dans une relation dynamique et multilatérale avec les deux autres pôles.

C'est pour cette raison que je commencerai mon travail d'analyse par ce pôle. Je vais me consacrer dans un premier temps à une analyse des raisons qui poussent les conteurs à choisir les contes à raconter pour ensuite montrer comment, concrètement, les conteurs agissent afin de préparer le conte à être raconté. La focalisation sur ces éléments me permettra de montrer en quoi ce moment de la création peut être réactivé successivement, suite à des changements survenus dans les deux autres moments de notre modèle explicatif.

Choisir son conte ou être choisis par son conte ?

Le moment du choix du conte est d'une importance primordiale car c'est à partir de ce moment que le processus créatif se met en place. A une première vue, nous pourrions penser que la liberté laissée au conteur dans ce choix soit grande et pour un bon nombre de cas, surtout en ce qui concerne les conteurs amateurs qui ne jouent pas régulièrement sur scène, cette affirmation est vraie. Cependant, et c'est le cas surtout des conteurs professionnels ou des conteurs caractérisés par une pratique et une offre de spectacles régulières, d'autres raisons moins liées à leur personne interviennent.

Nous sommes donc essentiellement face à l'interaction mutuelle et perpétuelle de deux groupes de facteurs de choix : des facteurs que j'appellerai « personnels », car relevant de la personne du conteur et des facteurs que je nommerai « externes », car essentiellement

déterminés par d'autres variables qui ne peuvent pas être directement contrôlées et contrôlables par le conteur lui-même. L'équilibre entre ces deux groupes de facteurs dépend fortement du conteur, de l'assiduité de sa pratique, de ses publics et du degré de professionnalisation de son art. Autrement dit, chaque conteur élabore un mélange de ces facteurs suivant sa propre situation personnelle et le résultat sera strictement en lien avec sa conception du conte dramatisé et ses objectifs. Analysons, maintenant, ces deux groupes de facteurs.

Les facteurs personnels : le conte comme objet, le conte comme sujet du choix

Quand on demande aux conteurs pourquoi et comment ils décident de choisir un conte bien précis, la première réponse qu'on reçoit est du type : « *Parce que ce conte me plaît* ». Cette réponse montre l'existence d'une première idée très personnelle derrière ce choix, qui semble relever essentiellement de l'appréciation personnelle. Cependant, cette idée qu'on conte « *plaît* » à un conteur mérite d'être approfondie, car elle cache une vision du conte qui dépasse celle d'un simple objet artistique ou de travail. C'est pour cette raison que, face à ce type de réponses, je demandais toujours à mes informateurs de chercher à détailler en quoi, concrètement, un conte éveille cette sensation de plaisir et d'intérêt.

Un élément à remarquer est le fait que, bien que les raisons restent différentes d'une personne à l'autre, quand mes interlocuteurs en discutent, ils semblent accorder au conte un rôle actif dans ce processus de choix. Rarement mes interlocuteurs disent « *je choisis ce conte pour telle ou telle raison* » ; en revanche, ils ont plus fréquemment la tendance à renverser la structure des propos en mettant le conte comme sujet de leurs phrases. « *Le conte doit avoir tel et tel aspect pour me plaire* », « *Le conte m'intéresse si j'y trouve cet aspect* » ne sont que deux phrases qu'on pourrait entendre en questionnant mes interlocuteurs. Il semblerait donc que le conte ait une sorte de volonté d'action. Le conte devient lui-même acteur de son propre choix auprès des conteurs. Cette vision est intéressante : si les anthropologues des objets affirment souvent que les objets cachent en eux une agencité, c'est-à-dire une capacité propre à eux de faire accomplir des actions aux individus, il semblerait que même une entité immatérielle comme un conte pourrait avoir la même capacité. La création serait vraiment – dans le cas concret des conteurs italiens – un processus de mise en relation, comme nous le proposent Hallam et Ingold. Ce lien relationnel ne doit pas être réduit uniquement à une relation entre humains, comme par exemple le lien entre le conteur et ses spectateurs ou ses collaborateurs à la mise en scène. Cette relation existe et nous aurons l'occasion de l'approfondir dans la suite de ce chapitre. Cependant, une deuxième relation entre les actants

au sens large, humains et non-humains, peut et doit être considérée (Hallam et Ingold 2007) et le lien instauré entre le conteur et son conte fait précisément partie de celle-ci.

Sur quoi se construit cette capacité du conte à appeler le choix du conteur ? Les motivations fournies sont différentes, mais une bonne partie de mes conteurs évoquent l'effet de merveille et de surprise que le conte éveille parfois dans leurs esprits. Le conte produirait un sentiment de merveille qui, suivant les conteurs, est exprimé par différents mots italiens comme *stupore*, *meraviglia*, *incanto*, *incantamento*, *sorpresa*. Le point de vue de Valeria Nidola semble résumer parfaitement cet avis qui : « *Un conte, pour que je puisse commencer à le travailler et à le raconter, doit me surprendre, m'épater. J'en ai un peu assez du « joli » ou du « sympathique ». Moi, je veux que le conte me surprenne. Si je vois cela, alors je sais que j'ai trouvé un conte à raconter* ». Valeria continue ensuite son propos en m'expliquant que c'est pour cette raison qu'elle se tourne souvent, si elle doit choisir des contes pour les enfants, vers les travaux de l'écrivain italien Roberto Piumini, car – selon elle – ses contes contiennent toujours un élément de surprise, pour désigner lequel elle invente le terme de *piuminata*¹¹⁵.

Il est intéressant de remarquer, grâce à ce passage d'entretien, que pour Valeria et pour un bon nombre d'autres conteurs, la surprise, le dépaysement et la merveille seraient des éléments situés hiérarchiquement au-dessus du « beau » esthétique. Le choix ne semble donc pas relever de ce que mes interlocuteurs trouvent « beau » ou « appréciable » mais il est encore plus profondément enraciné dans le vécu personnel du conteur. Si un conte surprend le conteur, en lui montrant un élément inattendu dont il n'a jamais entendu parler dans sa vie ni dans son expérience de conterie, alors ce conte a des fortes chances d'entrer dans le processus créatif qui le conduira, peut-être, sur scène un jour.

Dans la totalité des séminaires et des cours d'introduction au théâtre de narration que j'ai pu suivre, dont par exemple ceux de Monica Morini et Bernardino Bonzani, ou de Roberto Anglisani ou encore de Giulia Clerici-Cariboni, l'accent dans le choix du conte est mis – précisément – sur ce sentiment d'émerveillement ou, en deuxième lieu, sur la connexion directe entre le conte et un élément particulier de la vie personnelle du conteur. Cet deuxième critère de choix est valable par exemple pour les contes remontant à l'enfance du conteur, ou au fait qu'un personnage du conte évoque un proche du conteur, un lieu, un événement, ou finalement par le simple fait que ce conte était raconté par une personne importante.

Il faut donc noter que les conteurs ont la tendance à mettre en évidence dans leurs discours deux éléments propres à ces logiques de choix. Premièrement, le fait que le conte opère

¹¹⁵ Terme de fantaisie qui signifierait, plus ou moins, littéralement « élément propre à Piumini ».

activement dans le processus de choix en utilisant des expressions tels que « *Le conte me choisit.* » (Filippo, conteur italien) ou encore « *Ce conte est tellement intrigant qu'il me demande à être raconté.* » (Paola, conteuse tessinoise). Deuxièmement, la relation entre certains contes et le conteur est parfois tellement forte que ce dernier a souvent la tendance à parler de ces contes en utilisant l'adjectif « mon ». À la fin d'un de mes spectacles en 2011, par exemple, j'ai reçu la visite – alors que je me reposais dans la petite salle qui faisait office de loge – de Massimo Bonini. Cela faisait une dizaine d'année que je ne le voyais. Massimo avait assisté à mon spectacle et en discutant de ma performance, il avouait ne pas m'avoir reconnu immédiatement et d'être venu me voir par simple intérêt personnel. Cependant, il s'était souvenu de moi en écoutant ce qu'il a appelé « mon conte » ; il s'agissait, en effet, d'un conte que je venais de raconter pendant cette performance et qui prenait inspiration d'une version racontée par Massimo à l'une des soirées de découverte du conte à laquelle j'avais participé.

Nous nous trouvons face à une vision qui admet que contes parlent plus que d'autres et touchent plus profondément le conteur. Cette idée est partagée même en dehors de la réalité italienne des conteurs que j'ai interviewés. Lors d'un stage en français pour des conteurs « ayant une pratique régulière »¹¹⁶ auquel j'ai pu participer en février 2013, Hamed Bouzzine – figure très connue dans le panorama du Renouveau des contes français et enseignant de ce stage – nous expliquait que « notre conte » ne doit jamais être placé en toute première position dans le programme de notre performance, car le public n'est pas encore prêt et suffisamment disposé à le recevoir. Il semblerait donc que chaque conteur aurait, dans son répertoire, un conte préféré qu'il appelle « mon conte »¹¹⁷.

Les critères personnels du choix peuvent jouer un rôle minimal dans le cas des conteurs professionnels pratiquant régulièrement sur des scènes théâtrales importantes, là où d'autres critères (comme nous allons le voir par la suite) s'insèrent dans les logiques de choix. Cependant, cette appréciation personnelle du conte ne disparaît jamais totalement. Même en questionnant des professionnels du conte dramatisé, des logiques personnelles dans le choix sont toujours mises en avant. Elles ne toucheront probablement pas directement le choix du conte, mais influenceront peut-être d'autres moments de la création, comme par exemple la structuration de la pièce, les éléments à inclure dans le conte ou encore la caractérisation des

¹¹⁶ Telle était la désignation des destinataires de ce cours sur le flyer de présentation et d'inscription.

¹¹⁷ Des cas de conteurs ayant plusieurs contes préférés sont également attestés, surtout en enquêtant auprès de conteurs expérimentés possédant une longue expérience de narration et un vaste répertoire, mais ils restent moins fréquents, par rapport au cas typique qu'on vient de décrire.

personnages). Tous les conteurs, indépendamment de leur niveau, semblent réfléchir – au moins marginalement – à la relation personnelle entretenue avec les contes de leur répertoire. Marco Baliani, par exemple, dans la conférence de déconstruction de sa pièce *Kohlhaas*, a réservé une partie de son intervention à mentionner les raisons pour lesquelles il a décidé de choisir le conte de Von Kleist comme matière à travailler pour créer un spectacle de théâtre de narration. Parmi celles-ci, il y avait des raisons de type technique liées à la structure du conte, à sa fable, à sa longueur et à la présence de dialogues. Cependant, Baliani citait également une grande affection personnelle pour le contenu de l'histoire, pour le personnage de Michele Kohlhaas. Cette affection était complétée par un grand intérêt à travailler la thématique de l'abus de pouvoir et de ses effets sur les classes sociales défavorisée.

Le conte, dans ce sens, est presque anthropomorphisé : il passe de la simple immatérialité d'un discours transmis par à travers l'oralité et le corps d'un conteur à un statut d'entité avec une présence et une personnalité. C'est la confrontation entre la personnalité du conte et celle du conteur qui détermine le choix ou le refus du conteur à raconter le conte.

Nous pouvons nous questionner sur les raisons de cette importance accordée aux logiques personnelles du choix. La réponse se trouve à mon avis dans le fil rouge qui guide tout le processus de création ou de préparation d'un conte à la performance et que je vais tenter d'esquisser tout au long de cette partie du texte. Je parle du processus d'appropriation du conte. Par cette expression, j'entends une série de stratégies de travail, d'opérations et de comportements qui permettent au conteur de retravailler le conte pour s'en approprier. En parlant avec mes interviewés à propos des différentes phases de travail sur un conte à traduire sur scène, cet élément sortait continuellement. Pour préparer efficacement un conte, il faut que le conteur s'en approprie. Il faut, autrement dit, que le conteur puisse se former ses propres images mentales nécessaires à engendrer le processus de figuration mais également qu'il puisse donner aux personnages les caractéristiques somatiques ou comportementales nécessaires à les faire devenir ses personnages et qu'il puisse choisir ses propres mots pour raconter les différentes séquences. Encore une fois, la création (dont le choix du conte est le premier pas) montre toute sa dimension relationnelle (Hallam et Ingold 2007).

Il est important que les conteurs puissent confronter le conte avec leur propre personne. Ce travail est jugé intense, presque épuisant à l'image de Anna, conteuse italienne rencontrée lors d'un séminaire : « *Ce qui me plaît, en choisissant un conte, c'est qu'il me questionne et qu'il touche des cordes en moi très profondes, même si parfois c'est si dur car ça va très en profondeur...* ».

Massimo Bonini, partage le même avis : « *Moi, je ne peux raconter que les contes qui m'ont touché. C'est le conte qui te choisit.* ». Les conteurs ont donc la tendance à réserver un travail vu comme conséquent et parfois difficile, uniquement à des contes pour lesquels l'engagement personnel est bien justifié. Le fait de sentir de l'intérêt personnel pour le conte choisi les aiderait à mettre en place plus facilement ce travail d'appropriation.

Nous pouvons conclure que le conte s'ancre dans la personne du conteur, qui est préexistante au conte mais qui se laisse également modifier et surtout par les passages entre les différents pôles du processus créatif. Le choix du conte, et également le reste du processus de création, est donc une mise en dialogue entre l'objet et le contexte (dans ce cas la personnalité du conteur mais, comme nous allons le voir aussi plus tard dans ce même chapitre, aussi d'autres actants sociaux), s'accordant donc à la vision de Hallam et Ingold (2007).

Les facteurs externes

Bien qu'importants, les facteurs personnels ne sont pas les seuls éléments qui guident les conteurs dans le processus de choix des contes à travailler. À mesure que le conteur progresse dans son parcours et qu'il multiplie ses occasions de conterie, il entre en contact avec des réseaux sociaux qui vont influencer ses choix personnels, en lui opposant d'autres logiques de sélection. Supposons par exemple qu'un conteur veuille aller performer dans un festival de théâtre de narration. Parfois ces festivals construisent leur programmation sur la base d'un thème qui varie d'une année à l'autre. Il est clair que, pour postuler et avoir une possibilité d'être retenu et programmé par ce festival, le conteur doit s'uniformiser aux conditions de participation, comme par exemple le choix d'un conte adapté à la thématique proposée par le festival. Ces facteurs externes n'interviennent pas uniquement dans des logiques de choix à l'intérieur d'un répertoire déjà établi, mais également au moment du choix des nouveaux contes sur lesquels travailler.

Dans ces logiques, les conteurs limitent l'impact de la dimension émotionnelle et personnelle, pour tourner leur attention vers d'autres éléments, comme par exemple l'actualité. Nombreux thèmes touchés par des conteurs professionnels pratiquant régulièrement sur des scènes importantes ont une connexion directe à l'actualité (italienne mais également internationale). En ethnographiant l'édition 2013 du *Festival Internazionale di Teatro di Narrazione* de Arzo, j'ai par exemple pu répertorier un spectacle consacré à l'analyse de la crise financière mondiale ou encore un spectacle traitant des rapports contemporains entre les familles et les personnes âgées, thématiques qui occupent une place importante dans les réflexions et les préoccupations sociales de la société italienne contemporaine et qui montrent comment les logiques sociales qui ont portées à la naissance de ce genres de théâtre, il y a une trentaine

d'année, existent encore aujourd'hui. Cette sensibilité influence sensiblement le développement créatif. On pourrait presque dire que ces conteurs essaient de se placer dans une posture d'actualité, afin de proposer des contes touchant à des thématiques d'intérêt collectif. Cette stratégie leur permettrait de se garantir une sorte d'audience, un peu comme c'est le cas pour d'autres moyens de communication.

La différence entre ce type de logiques et les facteurs personnels de choix demeure ici évidente. Cependant, il est difficile d'assister à une disparition totale des facteurs personnels de choix. Il semblerait plutôt que les conteurs essaient de combiner ces deux pôles de choix en fonction de leur profil, de leur expérience de pratique et de leurs buts et stratégies.

Pas tous les conteurs qui fréquentent des cours de théâtre de narration et vont ensuite performer sur scène, ne deviennent des professionnelles. Certains se contentent de pratiquer sporadiquement ou face à des petits publics, parfois même sans être payés. Dans ce cas, il ne semble y avoir aucune contrainte au choix et les conteurs peuvent librement sélectionner quel conte travailler et comment le travailler, suivant ainsi une forme de travail satisfaisant leur propre plaisir personnel. Par contre, dès que le conteur essaie de rendre plus régulière sa performance ou d'accéder à des publics plus nombreux et payants, il se tourne vers des logiques plus marchandes afin de se garantir un meilleur positionnement stratégique sur le marché et en privilégiant des facteurs de choix externes.

Les facteurs structurels du conte

Les deux groupes de facteurs que je viens de détailler ont été appréhendés directement sur le terrain, en questionnant les conteurs et en observant leur travail sur scène et leurs logiques de programmation. Cependant, en croisant ces données avec celles récoltées lors de la partie de mon enquête consacrée à l'analyse des moments de formation, je me suis aperçu du fait qu'un troisième groupe de facteurs est souvent traité par les enseignants et touche à la morphologie du conte choisi. J'ai décidé de traiter ces facteurs dans un troisième groupe parce que l'élément humain est nettement moins important, tandis que les éléments constitutifs et structurels du conte y sont mis au centre.

Deux éléments doivent être cités dans ce groupe de facteurs. Le premier élément est la structure du conte, qui doit être construite autour de trois moments fondamentaux : le début du conte, son développement et la fin. Cette tripartition nous montre que le conte ne peut pas être raconté s'il a une finalité uniquement descriptive : il faut que des événements se succèdent. Nous avons déjà évoqué la rupture de l'équilibre (Propp 1970), à savoir un moment dans lequel, souvent à cause de l'intervention d'un antagoniste, le héros du conte puisse se lancer dans une série d'aventures votées au rétablissement de l'équilibre initial ou

d'un nouvel équilibre. Sans cet élément, le conte ne pourrait pas fonctionner. Dans les performances de théâtre de narration la plupart des informations sont exprimée par les actions des personnages et non pas par les dialogues ni par des longs passages descriptifs.

Ces deux-derniers existent et sont utilisés dans les performances surtout pour varier le rythme et l'intensité des différents passages narratifs ou pour caractériser les personnages et les lieux dans lesquels l'action se déroule. Cependant, les conteurs ont souvent la tendance à privilégier des moments d'action directe de la part de leurs personnages, plutôt que des moments purement descriptifs. L'action est le moteur principal qui fait avancer le conte et qui permet aux spectateurs d'entrer dans le conte et de se laisser emporter par la performance théâtrale. Le fait de se baser trop sur des passages purement descriptifs est vu comme un danger par les conteurs, car le rythme se casse et l'attention des spectateurs est détournée de l'action des personnages. Le risque est donc celui d'attirer l'attention du public sur des détails qui ne sont pas fonctionnels à l'avancement du conte. Dans les cours de formation, comme nous l'avons déjà vu, les formateurs touchent souvent à cette problématique, en rappelant aux apprenants que le public accomplit un immense travail d'imagination pendant les spectacles mis en scène et que la figuration demande de la concentration et fatigue le public. Il donner au public un nombre limité d'éléments à construire par le biais de la figuration, en privilégiant les éléments essentiels à l'avancement du conte. Cette stratégie permettra d'un côté aux spectateurs de mieux suivre le conte. De l'autre côté, elle sera bénéfique aussi pour le conteur, car il aura moins d'éléments à transmettre au public et pourra mieux se concentrer sur le travail à faire pour les éléments vraiment essentiels. La tendance à l'essentiel semble être donc un véritable pilier sur lequel le conteur italien construit son travail.

Le même discours est valable pour d'autres conteurs. Lors d'un stage que j'ai eu l'occasion de suivre avec Jihad Darwiche, j'ai pu observer comme le mot « essentiel » revenait tout le temps, et constituait même le but ultime de chaque exercice et de l'ensemble du travail fait au cours. Pendant une semaine, avec les autres participants au cours nous avons pris des contes, nous les avons privés de tout élément ne faisant pas partie du noyau fondamental de signification pour finalement les raconter sans rien ajouter.

Dans la création de leurs contes, les conteurs italophones travaillent de cette manière, et le fait de privilégier les passages d'action aux passages descriptifs leur permet de réduire considérablement le nombre d'éléments qui sont ensuite racontés au public. En même temps cependant les passages descriptifs sont fondamentaux pour faire en sorte que les spectateurs aient la possibilité de travailler la formation de leurs images mentales à travers le processus de la figuration. Lors de mes analyses des moments de formation pour les conteurs débutants,

j'ai essayé de lister les erreurs les plus fréquentes observées et commentées par les enseignants. Parmi ces erreurs, il y a le fait de ne pas se concentrer suffisamment sur la description d'un certain personnage, d'un certain lieu ou d'un certain objet. Cette attention à la description est fondamentale pour permettre aux spectateurs de voir, c'est-à-dire de se former leur propre image mentale.

Je peux conclure que le conteur vit une sorte de tension entre le fait de structurer le conte à travers les actions et le fait d'employer des passages descriptifs pour favoriser le principe de la figuration. De la gestion de cette tension, dépendra la mise en place efficace du processus de figuration et, par conséquent, la réussite d'un spectacle de théâtre de narration.

Nous pouvons affirmer que, s'il y a un bon équilibre entre les parties narratives et les parties descriptives d'un conte, la figuration sera efficacement mise en place et le conte aura succès. Si par contre les passages narratifs seront trop présents par rapport aux descriptions, les spectateurs n'auront pas d'éléments suffisants ni suffisamment de temps pour se former les images mentales nécessaires. La conterie risquera donc d'échouer. Si finalement le conteur utilisera trop de passages descriptifs par rapport aux actions, le public se perdra dans un processus de figuration trop long, complexe et fatiguant, et il se décollera définitivement des séquences narratives du conte, en perdant le contact avec le conteur. Sans ce contact, le processus de figuration ne pourra plus se mettre en place, avec un résultat catastrophique pour la réussite du conte.

La structure est d'un conte et l'équilibre entre ces deux types de séquences sont donc deux éléments fondamentaux, qui représentent le point de départ de tout travail d'un conteur. Soit le conteur choisi le conte à conter en examinant ces deux éléments, soit – une fois que le conte a été choisi – il devra se pencher sur ces deux éléments assez pour les modifier et jeter ainsi les bases du travail de création, de répétition et de performance.

Un conte qui n'a pas de structure, est à la base inintéressant pour un conteur et pour le rendre intéressant il faudrait presque le faire devenir un autre conte. Une histoire ayant une bonne structure mais trop de passages descriptifs peut être un peu plus facilement modifiée par le conteur, par exemple en coupant certains passages ou en raccourcissant d'autres séquences et cela sans rien toucher à sa structure et donc à son essence. La prédisposition d'un conte à être choisi et travaillé en vue d'une représentation sur scène ne relève donc pas uniquement des choix personnels du conteur ou encore des logiques imposées par d'autres acteurs sociaux, mais puise également dans la structure propre du conte.

Un dernier élément fondamental, qui découle de cette tripartition du conte, est le fait que le conte finisse. Un conte doit se terminer et ce final doit être clairement marqué. Nous avons

déjà évoqué le fait que les conteurs ralentissent le rythme de narration vers la fin, comme pour signaler aux spectateurs que, d'ici peu, le conte se terminera. Certains conteurs utilisent même des formules de congé ou de clôture, afin que les spectateurs sachent quand la performance narrative est terminée. Le conteur a, bien entendu, des marges de manœuvre : il peut par exemple modifier les fins des contes faisant partie de son répertoire, s'il le désire. Mais jamais il ne pourra supprimer tout simplement cette conclusion en laissant ainsi le conte en suspense. Indépendamment du fait qu'elle soit signalée ou pas, la fin d'un conte est un élément fondamental. J'ai questionné plusieurs conteurs à propos de la nécessité d'avoir un conte qui se termine : certains interviewés m'ont répondu qu'ils n'avaient jamais réfléchi à cette question, mais qu'en repensant à leur répertoire ils observent que tous les contes qui le composent ont une fin. D'autres conteurs, soulignent comment le fait de conclure le conte marque clairement la fin de la performance et permet au public de savoir quand sortir du processus de figuration. Il semblerait donc que les formules de conclusion employées par les conteurs servent comme un signal témoignant de la fin de la relation particulière qui s'installe entre les conteurs et leur public. Dans la même logique, la formule de début marquerait le début de cette relation. Encore une fois, la dimension relationnelle se dessinant entre le conteur et ses spectateurs est mise en évidence. Certains conteurs ont souligné ne pas aimer les contes sans une séquence conclusive claire, car à leur avis, la relation avec le public devient difficile à gérer, si le conte est terminé et les spectateurs restent dans l'attente. Cette tripartition d'un conte entre un début, un développement et une fin, s'observe également à l'intérieur de la performance d'un conteur. En effet, les enseignants insistent souvent sur le fait que chaque séquence racontée. Chaque phrase prononcée par le conteur devrait même avoir un début, un développement et une fin. Monica Morini, s'adressant à ses apprenants, les amenait à réfléchir sur cet aspect : *«Faites toujours attention au début, au développement et à la fin de chaque séquence que vous racontez. Même chaque phrase que vous prononcez doit avoir un début, un développement et une fin. C'est fondamental car sinon, si vous commencez à perdre le rythme, à chercher vos mots, alors c'est un problème, car votre public n'arrivera pas à se former les images de ce que vous racontez. »*. La tripartition semble donc influencer le conteur non pas uniquement dans le choix du conte à travailler mais également dans d'autres phases du travail préparatoire pour amener le conte sur scène.

Préparer le conte à être conté

Dans les paragraphes précédents, j'ai détaillé les différents types de facteurs qui peuvent guider les conteurs dans le choix des contes sur lesquels travailler. Une fois le conte choisi, il faut le préparer afin de pouvoir le produire sur scène. Ce processus de traduction du conte est

très hétérogène et varie d'un conteur à l'autre, mais comme nous l'avons vu en tout début de cette partie du travail, des similarités peuvent être observées.

La forme du travail et le rôle du texte écrit comme support de création

Le premier pas de mon analyse consiste à se questionner à propos des formes de texte sur lesquels les conteurs travaillent dans le processus créatif.

Les conteurs utilisent différentes formes de texte, parfois en employant un texte écrit mais parfois en se basant sur des formes orales. Le choix est opéré en fonction de comment le conteur a acquis le conte. Il y a trois modalités fondamentales d'acquisition d'un nouveau conte.

La première est, effectivement, la voie du texte écrit : les conteurs dans ce cas font la connaissance d'un nouveau conte grâce à un texte écrit qui peut prendre la forme d'un livre, d'une revue, d'un manuscrit et bien d'autres publications. Cette forme est très courante surtout chez les conteurs

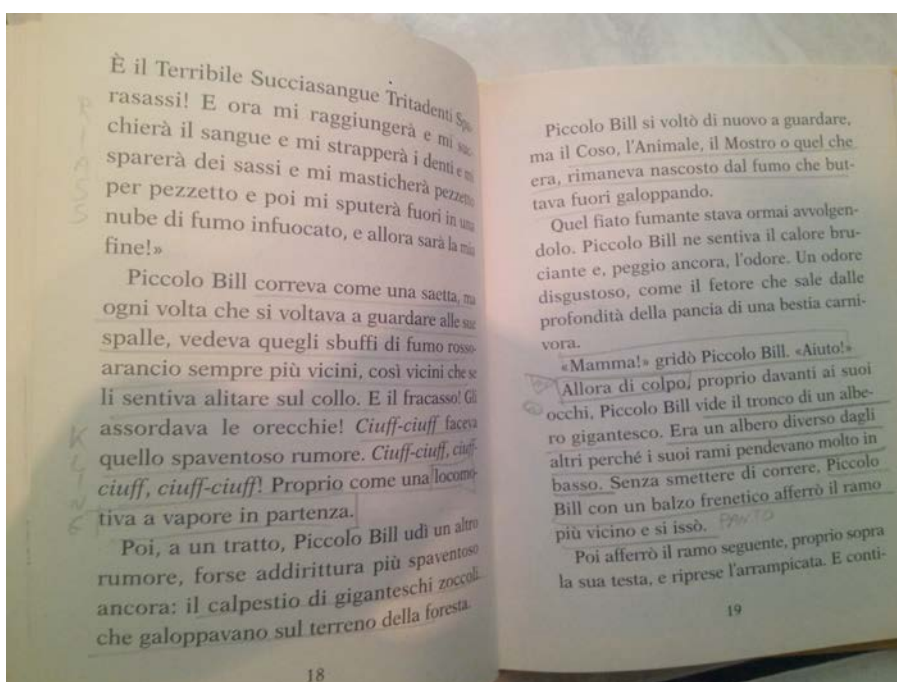


Photo 23 Le texte écrit comme source de création. Livre du conte « Minipin » de Roald Dahl, annoté par les conteurs qui sont en train de travailler le conte pour le mettre en scène.

débutants, car elle permet d'avoir entre les mains un conte clairement écrit et

structuré qui peut ensuite être retravaillé. Nombreux conteurs jugent la figure du libraire très importante et ont des relations assez étroites avec un ou plusieurs professionnels travaillant dans le domaine de la vente de livres. Acquérir des nouveaux contes devient pour eux potentiellement plus facile, car il suffit d'entrer dans une librairie pour avoir accès à une offre de contes potentiellement très variée. Bien que l'acquisition par texte écrit représente aujourd'hui une modalité très répandue, surtout pour les conteurs débutants et les conteurs occasionnels, les conteurs ont également d'autres stratégies pour élargir leur répertoire.

La deuxième modalité d'acquisition, est celle du texte oral. Nombreux conteurs ont appris des nouveaux contes grâce à d'autres conteurs, mais également grâce à d'autres personnes,

comme par exemple des amis, les parents ou d'autres proches qui ont raconté à eux. À l'intérieur de cette deuxième modalité d'acquisition fondée sur l'oralité, une partie importante est jouée par les moments d'observation des spectacles d'autres conteurs. Parfois, les conteurs assistent à des spectacles des collègues pour trouver des nouveaux contes ou des nouvelles sources d'inspiration. Dans ce cas, le carnet personnel a une importance fondamentale, car il devient le médium à travers lequel les conteurs-spectateurs s'approprient dans un premier temps du conte. Dans la plupart des cas ce type d'acquisition d'un nouveau conte s'applique uniquement aux spectacles composés par un enchaînement de contes provenant d'auteurs littéraires connus. Jamais, notamment pour des raisons de droits d'auteurs, un conteur voudra reproduire un conte créé *ex-nihilo* par un autre conteur. Certains témoignages soulignent la plus grande complexité de cette stratégie d'acquisition car – en effet – pour commencer à travailler sur un conte récolté par le biais de l'oralité, il faut tout d'abord le fixer par écrit. Ce processus de fixation du conte fait en réalité déjà partie dans un certain sens du processus de création, car le passage d'une dimension orale à une dimension écrite est influencé par les oublis ou les réinterprétations de l'écouteur.

Rares sont par contre les cas de conteurs qui travaillent uniquement grâce à une transmission basée sur l'oralité pure. Antonello Cecchinato, conteur actif également dans l'organisation du *Festival Internazionale di Teatro di Narrazione* de Arzo, en me parlant de son collectif de conteurs appelé *Confabula*, avouait que dans les différentes phases de préparation d'un conte (y compris la phase du choix), le collectif a la tendance à n'utiliser ni de textes ni de canevas de séquences. Tout ce qui est préparé, répété et performé se base sur la pure oralité et les différentes parties qui composent leurs contes (souvent racontés à plusieurs) sont intériorisées par le biais de la pratique, qui se substitue donc au carnet personnel du conteur.

À ma connaissance, cependant, cette modalité de travail représente une exception, très rarement observée chez d'autres conteurs.

Plus communément, en phase de création les conteurs travaillent sur les deux formes de texte écrit que nous avons déjà vu précédemment : le canevas de séquences ou le texte écrit.

Le fait de travailler avec une forme de conte écrit peut se révéler une stratégie utile en phase de création. Hamed Bouzzine, par exemple, interrogé sur la question du rôle d'un texte écrit me disait que : « *Le texte écrit peut être une bonne chose, par exemple pour travailler la forme et la recherche des mots, mais l'essence du conte est ailleurs, dans la relation qui se crée entre le public et le conteur.* »

À propos de l'utilisation en phase de création du texte écrit, il est intéressant de remarquer comment les conteurs francophones du Renouveau des contes, acceptent moins cet usage du

texte par rapport à leurs collègues italiens. Deux sont les éléments marquant une différence entre ces des groupes de conteurs. Le premier élément est la présence du jeu corporel dans le théâtre de narration italien, élément qui est refusé par les conteurs francophones. Le deuxième est précisément le recours à une forme écrite du texte en phase de création.

Remarquer cette présence du texte écrit dans le processus de travail du conteur italien permet de comprendre pour quelles raisons les conteurs italiens ne sont pas jugés comme tels par leurs homologues francophones (ou hispanophones, ou anglophones, etc...).

Contrairement à l'idée que nous pourrions avoir du phénomène de la conterie dramatisée comme d'une forme d'expression se basant sur un jeu spontané, la réalité cache un travail préparatoire très important sans lequel ce phénomène ne pourrait pas exister.

Chaque passage est calculé selon des stratégies très précises car, comme nous venons de le voir, la recherche d'un équilibre se fait à plusieurs niveaux, par exemple entre les passages narratifs et descriptifs ou entre le fait de donner des détails avec l'oralité ou de laisser de la place à l'imagination du spectateur ou encore entre l'utilisation d'un texte appris par cœur ou improvisé sur scène. Ces 2 équilibres sont parfois complexes à trouver et à gérer en même temps et restent donc des moments très délicats et fragiles, qui demandent beaucoup d'exercice afin de développer ce que mes conteurs appellent parfois « *une sensibilité à l'art du conte* ». Cette recherche est souvent visible lors des cours de formation (surtout ceux destinés à des conteurs avancés) ou lors des moments de répétitions. Deux exemples, illustrent bien ce que je viens de dire à propos de ce double équilibre que le conteur doit savoir maîtriser.

Lors d'un cours de formation pour conteurs avancés, Sabrina – une participante – travaillait un conte riche en passage descriptif. Roberto Anglisani, le conteur-formateur de ce cours, lui a fait répéter ce conte trois fois en lui accordant des durées de temps de plus en plus réduites. Le conte, dans sa totalité, durait une vingtaine de minutes. Après avoir écouté le conte une première fois dans sa version intégrale, Roberto a demandé à Sabrina de le raconter en 10 minutes, puis – lors d'une troisième répétition – de le réduire ultérieurement à 5 minutes. A la fin de ce travail, Roberto nous a conseillé de travailler en nous limitant dans le temps, car le fait de nous retrouver dans l'urgence nous aurait aidé à faire ressortir l'essentiel du conte et, par conséquent, à trouver un bon équilibre entre les actions à raconter et les passages plus liés à la description qu'en tant que conteurs : « [...] vous aurez envie souvent d'utiliser car vous permettent d'enrichir votre narration, mais qui doivent être utilisés prudemment car risquent de casser le rythme et de distraire votre public du déroulement de l'histoire. »

Le deuxième exemple, est relatif à un autre cours de formation. Lorsque j'étais en train de discuter avec Giovanni – un conteur italien amateur – des contenus de son cahier personnel,

j'ai lui ai posé la question à savoir s'il avait la tendance – observée auprès d'autres conteurs – à retravailler et recopier ses canevas et ces séquences. Sa réponse a été : *« Oui, car – tu vois ? – parfois les séquences que j'écris dans un premier jet ne sont pas vraiment fonctionnelles. Il arrive que j'oublie des passages ou des mots ou des noms qu'il faut que je dise à ce moment précis du conte, donc parfois il me faut détailler un peu plus une séquence que j'ai écrite en vitesse et qui était trop synthétique. Parfois, au contraire, j'ai la tendance à tout noté et plus qu'un résumé du conte, j'ai écrit pratiquement tout le texte. Alors j'essaie de faire un nouveau résumé, plus synthétique, sinon – si j'ai à apprendre toutes ces longues séquences – je m'en sors plus ! »*.

La création d'un texte écrit, indépendamment du fait qu'il s'agisse d'un canevas de séquences ou d'un texte écrit plus « classique », n'achève pas ce premier moment de création avant les répétitions et la performance. En effet, souvent, cette première version du canevas est influencée par une série de passages successifs que j'ai groupés sous la désignation de « pratiques d'appropriation ».

Les pratiques d'appropriation d'un conte

Sous la dénomination de « pratiques d'appropriation d'un conte » j'ai décidé d'inclure une série de procédés que les conteurs utilisent, normalement après avoir arrêté une première version du conte à travailler, pour continuer à questionner le conte et à le faire évoluer. L'idée de parler de ces pratiques d'appropriation m'est venue en observant que, lors des moments de création, les conteurs comparent le contenu du conte à leur personnalité, leur vécu et leur vision personnelle du monde. C'est à ce moment que le conte est personnalisé par le conteur et se modifie dans ses contenus et parfois même dans sa structure. C'est la raison pour laquelle deux conteurs qui racontent le même conte, obtiendront sur scène un résultat toujours sensiblement différent.

Nous avons déjà vu, dans la partie de ce travail traitant des parcours de formation, qu'une bonne partie de ces moments formatifs vise à permettre aux conteurs d'exploiter leur vécu et plus en général leur personnalité au moment de la performance. Nous avons également appris, en tout début de cette partie du travail, qu'une série de facteurs influençant le choix d'un conte à travailler est d'ordre personnel. Les pratiques d'appropriation s'insèrent dans la même logique que ces deux aspects et soulignent encore une fois que la relation entre le conteur et le conte amené sur scène est souvent plus intime que ce que l'on pourrait penser.

Plus spécifiquement, j'ai pu remarquer deux pratiques d'appropriation, utilisées par les conteurs italiens : la lecture des lignes blanches et la méthode de construction des personnages.

La lecture des lignes blanches

« Quand je prépare un conte, après avoir lu le texte, je commence à lire les lignes blanches. Je me concentre, autrement dit, sur tout ce qui n'est pas écrit. Ce sont essentiellement des images ; certaines t'arrivent déjà lors d'une première lecture, d'autres tu les formes avec le temps. D'autres encore arrivent « en directe » et c'est à toi de les choisir pendant que tu racontes ».

Ce passage d'un entretien eu avec Massimo Bonini, à qui je dois l'invention de l'expression « lire les lignes blanches¹¹⁸ » montre très bien en quoi cette pratique consiste-t-elle.

Il faut tout d'abord dire que, bien que cette expression ne se retrouve pas dans d'autres entretiens, la logique de base est présente dans les processus créatifs de tous les conteurs que j'ai eu l'occasion d'interviewer. L'expression utilisée par Massimo Bonini me semble résumer parfaitement cette logique, l'idée étant de partir du texte (ou du canevas de séquences) pour s'en éloigner en produisant du nouveau matériel à conter qui n'est pas envisagé par le texte du départ. Le but final est encore une fois de produire des images mentales et de les renforcer progressivement en rendant ainsi plus efficace la figuration.

A travers la lecture des lignes blanches, le conteur sort du simple contenu textuel du conte et commence à le comparer avec sa propre réalité personnelle. Il cherche des points de contact avec son propre vécu, comme par exemple des souvenirs personnels liés à un certain passage raconté, à un certain personnage, à une certaine émotion ou encore à un lieu. On pourrait dire que le conteur interroge le conte et, en même temps, s'interroge à travers le conte sur soi-même. C'est précisément grâce à cette double confrontation que les contenus et parfois la structure du conte changent. À travers la lecture des lignes blanches, le conteur s'approprie de certains éléments du conte et les renforcent en les reliant à des moments, des situations, des personnes ou des lieux. Tous ces éléments ont pour le conteur un sens car ils proviennent de ses propres expériences passées. Le conteur continue donc de parcourir les mêmes chemins déjà esquissés par les logiques personnelles mobilisées dans le choix du conte. La lecture des lignes blanches lui permet également d'implémenter la capacité développée lors des moments de formation à mobiliser son propre vécu personnel dans les performances narratives.

Cette pratique peut servir, concrètement, à travailler sur différents éléments.

Premièrement, elle permet de situer les actions décrites dans le texte du conte, dans des lieux précis. Une première description des lieux existe normalement déjà dans le canevas de séquences ou dans le texte utilisé comme base de travail. Cependant, ce lieu n'est caractérisé que très génériquement. Ce n'est qu'en commençant à confronter cette description générale avec son bagage expérientiel personnel que le conteur pourra caractériser précisément cet

¹¹⁸ Traduction personnelle de l'expression italienne « leggere le righe bianche ».

élément le faisant devenir un lieu bien précis, qui existe dans sa mémoire, son expérience du monde ou son imagination. À la fin du processus de lecture des lignes blanches, le conteur ne parlera plus d'une forêt ayant devant ces yeux une forêt générique (celle que Baliani, nous le rappelons, appelle la « forme » du mot) mais il parlera d'une forêt bien précise, qu'il aura devant les yeux et qu'il sera en mesure de nous décrire dans les moindres détails. L'efficacité des images mentales construites de cette façon est donc bien majeure.

Deuxièmement, suivant la même logique, la lecture des lignes blanches permet au conteur de caractériser ses personnages, de leur donner une morphologie et un comportement spécifiques. Ces aspects proviennent également, encore une fois, des expériences concrètes et des rencontres faits dans la vie de tous les jours par le conteur.

Troisièmement, le conteur pourra utiliser la lecture des lignes blanches pour caractériser des objets présents dans le conte. Encore une fois, le point de départ sera la confrontation entre le texte de départ et l'expérience concrète faite par le conteur avec des objets similaires dans la réalité de tous les jours. Le fait de mobiliser ces points de contacts entre les objets du conte et les objets dans la vie de tous les jours est fondamental car il permet l'activation d'autres langages utilisés dans la pratique du conte, par exemple le langage du corps et la gestuelle. Cet aspect sera approfondi dans l'un des prochains paragraphes.

Dernièrement, le conteur utilise la lecture des lignes blanches pour ce que j'appelle la caractérisation émotionnelle du conte. Le conteur ne se limite pas à raconter des faits, à les exposer devant un public, mais caractérise les différents moments de son conte par des interprétations émotionnelles. Ceci a pour but, encore une fois, de renforcer les images mentales construites pendant la conterie et – par conséquent – la figuration. Comme le disait Bernardo, un conteur italien qui venait de s'initier à l'art de la conterie après des dizaines d'années de spectacles dans d'autres arts de la scène : *« C'est très difficile de convaincre le public que le roi dont tu parles est heureux si tu ne fais pas la voix heureuse. Et c'est très difficile de faire la voix heureuse si tu ne penses pas à quand tu l'as été. »*. Il est donc nécessaire, afin de faire ressortir l'élément émotionnel caché dans certaines actions des personnages, que le conteur réfléchisse à cette dimension émotionnelle allant avec sa pensée aux moments où il aurait fait cette expérience émotionnelle. Cette dimension émotionnelle peut se référer seulement à certains passages d'un conte, ou être présente dans l'atmosphère générale du récit. Un conteur, pour trouver un point de contact entre les émotions du conte et celles qu'il a vécu dans la réalité, ne doit pas imaginer un sentiment ou se figurer ce sentiment dans un moment de la vie qu'il a observé depuis l'extérieur mais il doit revenir, là où possible, à l'un des moments de sa vie dans lequel il a fait concrètement l'expérience personnelle de ce

sentiment. Rappelons-nous l'exemple de la mise en scène de la peur détaillé dans le deuxième acte de ce travail.

Le fait de savoir maîtriser la dimension émotionnelle du conte est d'une importance capitale et marque la distinction faite par mes interlocuteurs entre un conteur jugé performant et un conteur évalué comme moins efficace.

Le souvenir d'une expérience directe et personnelle est le meilleur moyen pour renforcer l'efficacité de cette caractérisation émotionnelle. L'expérience indirecte est utilisée seulement dans les cas où une expérience personnelle directe n'est pas possible pour différentes raisons. Parlant de *Kohlhaas*, Marco Baliani disait, par exemple, n'avoir jamais monté à cheval. Le problème qui se présentait à ses yeux était le fait que, dans *Kohlhaas*, son protagoniste est éleveur de chevaux et se déplace à cheval, comme la grande majorité des autres personnages qui peuplent le conte de Von Kleist. Savoir monter à cheval était donc fondamental, pour caractériser non seulement la façon de se déplacer des personnages mais également les émotions ressenties par eux et surtout par Michele Kohlhaas qui avait liée toute sa vie à cet animal. C'est notamment à cause du vol de son cheval préféré que l'équilibre se cassera en déclenchant toute l'histoire. Baliani devait donc faire l'expérience concrète du chevalier mais la perspective de monter à cheval ne l'enthousiasmait pas trop. Il a alors compensé ce manque expérientiel direct par l'observation directe (ou médiatisée, dans son cas concret à travers la télévision) de chevaliers, en se concentrant sur les mouvements de ces-derniers. Partant de cela, il a pu reconstruire un mouvement de chevalier sur sa chaise, qu'il jugeait ne pas être le mouvement réel du chevalier mais l'image qu'il s'était construit en observant d'autres chevaliers. L'exemple de Baliani montre un autre élément fondamental à garder à l'esprit dans la caractérisation émotionnelle d'un conte. Il s'agit de l'ancrage de l'émotion dans le corps et l'expression corporelle du conteur. Cet aspect est capital pour réussir le processus de caractérisation émotionnelle et plus en général tout le processus de lecture des lignes blanches. Le fait d'arriver à puiser dans son propre bagage personnel et expérientiel n'est que le premier pas pour renforcer les images mentales et rendre la figuration plus efficace. Dans un deuxième temps, après avoir compris les émotions ressenties personnellement, le conteur doit être en mesure de renvoyer cette dimension émotionnelle aux spectateurs. Une image mentale concrète et bien construite mais ensuite mal renvoyée au public à la même valeur d'une image mal construite. Le conteur doit donc trouver des stratégies pour rendre l'émotionnel, qui est normalement invisible, visible et concrètement percevable aux yeux des spectateurs. Pour ce faire, il est nécessaire que l'émotion se transforme dans une expression corporelle, un geste, une posture ou bien une expression faciale. C'est précisément pour cette

raison que les conteurs préfèrent les expériences directes aux observations directes ou indirectes. Le fait de remonter à l'expérience vécue permet de se concentrer sur les réponses corporelles de son propre corps au moment de l'expérience et fournit une bonne base pour rendre cette émotion évidente et percevable dans la dimension concrète par les spectateurs. Il s'agit d'un processus qui combine la réactivation de l'image mentale et celle du ressenti émotionnel dans un premier temps et qui produit un ensuite un (re)ancrage corporel de cette émotion.

À titre d'exemple, je peux citer le travail que j'ai eu l'occasion de faire avec Hans-Henning Wulf, metteur en scène allemand auquel j'avais demandé – en partie aussi dans le cadre de ce travail de recherche – de me guider dans la préparation d'une série de contes. Dans l'un de ces contes, le protagoniste marchait sous la pluie, surpris par l'arrivée d'un orage. Mon metteur en scène m'avait alors conseillé de faire la même expérience : attendre le premier orage et puis sortir de chez moi sans parapluie pour observer les réactions physiques de mon corps, mes réponses corporelles. Ce n'est pas uniquement le souvenir de l'expérience qui fait la caractérisation émotionnelle d'un conte, mais aussi et surtout l'ancrage de cette expérience dans le geste. Le geste, donc, permet la mémorisation d'une expérience et d'un souvenir vécu par l'individu (Ingold 2013).

Cette attention à l'ancrage corporel est également importante lorsqu'il s'agit d'une observation directe ou indirecte. Dans l'exemple précédant du chevalier, nous pouvons observer que Baliani se concentre surtout sur le mouvement du corps des chevaliers, afin de reproduire sur scène le même mouvement avec son corps. Encore une fois, l'émotion passe par cet ancrage corporel mis en évidence à travers le geste et le mouvement.

La lecture des lignes blanche est donc un moment fondamental dans la préparation d'un conte en vue d'une performance sur scène. Soit qu'il s'agisse d'un moment clairement explicité dans la démarche créative d'un conteur, soit qu'il soit fait implicitement, cet aspect est toujours présent et fait partie de ce que certains interlocuteurs nomment la « *technique d'un bon conteur* ».

Un conteur n'arrête jamais de faire des expériences de vie concrètes avec lesquelles pouvoir potentiellement nourrir les images mentales de ses contes. Le *background* constitué par le bagage expérientiel personnel, change régulièrement et cela permet donc de puiser potentiellement dans d'autres éléments à chaque performance. Pour cette raison, nous commençons à voir que le moment de la création ne s'épuise pas au moment où une première image mentale est arrêtée et définie par le conteur, mais peut accompagner ce-dernier tout au long de sa carrière. La force des images mentales est mise à l'épreuve, on le verra, par les

performances et les répétitions et une image jugée forte et efficace aura potentiellement une durée de vie plus longue dans la performance du conteur. Cependant, compte tenant du fait que le conteur ne sait pas ce que la vie peut lui réserver, aucune image n'est immunisée au changement qui pourrait se produire.

Le fonctionnement du processus de lecture des lignes blanches semble confirmer l'idée selon laquelle un moment de création n'est jamais un phénomène de production de quelque chose de nouveau mais plutôt une adaptation de quelque chose qui existe déjà à un nouveau contexte (Hallam et Ingold 2007). Le conteur arrive à produire un conte à jouer sur scène, partant d'éléments déjà existants : un conte (écrit ou oral, transcrit précisément ou à peine ébauché) et un stock de connaissances, de souvenirs, d'expériences vécues qui sont intériorisés et prêts à être réactivés. Ces éléments sont combinés entre eux pour donner lieu à une nouvelle version du conte choisi et travaillé et cette version dépendra fortement de cette mise en dialogue entre le créateur et le contexte de création si chère à Hallam et Ingold (2007). Autrement dit, le conteur n'est pas le créateur d'un produit « nouveau », mais plutôt un adaptateur, qui met en forme différemment le conte grâce à sa connaissance de soi-même et du contexte qu'il a eu l'occasion d'observer.

La construction des personnages : Stanislavskij vient à l'aide des conteurs

La tractation que je viens de faire de la lecture des lignes blanches m'offre l'occasion pour me focaliser ultérieurement sur les modalités utilisées par les conteurs dans la création des personnages. Avec les lieux, la caractérisation des différents personnages est l'un des moments dans lesquels la liaison entre le contenu du conte et l'expérience personnelle du conteur est plus évidente. Il est donc intéressant de s'attarder sur les stratégies utilisées par les conteurs pour atteindre leur but dans la création des personnages peuplant leurs contes.

La construction des personnages se base, comme la caractérisation des lieux ou des objets sur le recours constant au vécu et à l'expérience de la part du conteur.

Monica Morini a par exemple l'habitude d'expliquer à ses élèves que, pour rendre « vrai » un personnage, il faudrait, si possible, s'inspirer de quelqu'un qu'ils auraient vraiment connu ou, au moins, vu dans la réalité. Cela est valable soit pour les personnages humains, soit pour la multitude de personnages d'origine animale (ou végétale) mais humanisés qui peuplent les contes pour enfants ou les contes du merveilleux. Lorsque j'ai interviewé Paola pour la première fois, je lui ai demandé d'où venaient les personnages qu'elle avait créés pour l'un de ses contes. En parlant du personnage du vautour, qui était l'un des protagonistes, elle m'a dit :

« Je cherchais à construire ce personnage, ce vautour, tu vois ? Et je n’y arrivais pas... trop compliqué ce machin, j’en avais jamais vu un. Un jour je faisais la queue à la caisse d’un magasin et du coup, zac !, je le vois... mon vautour... il était là, devant moi ! C’était le caissier du magasin... Il était trop similaire à l’image que j’avais du vautour, soit son visage, soit sa façon de parler. Je me suis dite : « ça y est ! Je t’ai enfin trouvé ! ». »

Ce qu’on peut remarquer partant de ce témoignage est le fait que l’individu rencontré évoque le personnage du conte grâce à des éléments concrets de son aspect physique, de sa voix et de sa façon de se comporter. Ces éléments déclenchent, auprès du conteur, un processus de réadaptation et de réélaboration de la figure de l’individu observé pour l’adapter au personnage du conte. Le procédé détaillé par Paola suit donc les logiques de la lecture des lignes blanches. Les éléments caractérisant le personnage tels qu’ils sont décrits dans le texte ou dans le canevas de séquences guident la réflexion du conteur qui les cherche dans des individus rencontrés dans la vie quotidienne. Une fois que le conteur a repéré l’individu qui semble correspondre à une partie ou à la totalité de ces éléments particuliers, il commencera à construire son personnage en interrogeant le souvenir qu’il a de l’individu qui en devient sa source d’inspiration. La modalité de construction d’un personnage utilisé par les conteurs italophones semble donc être très proche de la méthode stanislavskienne. Selon Stanislavskij (1989, 2010 et 2012) l’acteur doit essayer de partir de la psychologie du personnage pour le construire. Dans le cas de Paola, elle continue l’entretien en observant comment, après un premier moment d’observation du physique de l’homme à la caisse, elle a commencé à s’imaginer les émotions de cet employé toujours enfermé derrière sa caisse, pendant des heures et des heures interminables de travail. Nous nous trouvons donc face à ce que Brockett appelle, parlant des théories stanislavskiennes, le « si magique »¹¹⁹ (Brockett 2012 : 520), c’est-à-dire l’idée de se mettre dans la peau du personnage en pensant à ce que l’acteur aurait fait s’il s’était trouvé dans la situation que le personnage doit vivre dans la pièce (Brockett 2012). Il faut observer que concrètement la construction du personnage n’est pas, dans un premier temps, stanislavskienne. Il faut avant tout un passage dans le choix de l’individu à observer qui est le plus souvent engendré par des traits physiques ou comportementaux et non pas par une connaissance spécifique de la psychologie du personnage. En effet, ce n’est qu’après avoir répertorié la bonne source d’inspiration pour son personnage, que le conteur commence à réfléchir à sa dimension psychologique pour enfin adapter les comportements observés aux situations spécifiques du conte. C’est à ce moment qui intervient le « si

¹¹⁹ « magico se » en italien ; traduction en français personnelle.

magique » de Brockett. Encore une fois, pour faire en sorte que les images mentales et le processus de figuration soit efficacement mis en place, rien n'est créé *ex-novo* dans la phase de création, mais tout est réadapté et combiné partant d'une série d'éléments acquis par le conteur (soit du côté du conte, soit du côté de son propre vécu) suivant les différents contextes (Hallam et Ingold 2007).

Du texte écrit au texte à raconter – les changements fondamentaux

Nous avons compris que, indépendamment du fait que le conte à travailler provienne d'une source orale ou écrite et indépendamment du fait qu'il soit retravaillé à l'aide d'un canevas de séquences ou d'un texte écrit à apprendre par cœur, le texte écrit semble être un passage fondamentale dans le processus créatif des conteurs et notamment dans le moment spécifique de la création. Cependant, en observant un conteur sur scène, le spectateur pourra remarquer que le texte qu'il déclame est loin de rassembler à un texte littéraire. Même en travaillant sur des formes écrites, le conteur doit donc être en mesure d'appliquer à la création de son texte, une série de stratégies pour rendre ce-dernier plus facilement saisissable par son public, mais également pour créer et renforcer la relation avec ses propres spectateurs. Dans les paragraphes qui suivent, j'ai essayé de décrire brièvement les stratégies les plus communes pour réactualiser les textes déclamés. Comme souvent dans ces analyses, la présence ou l'absence de ces stratégies dépendent en large partie des choix personnels des conteurs et du conte à performer. Il faut également noter que ces stratégies prévoient parfois - assez logiquement - une ouverture à la possibilité de l'improvisation. Pas tous les conteurs ne les utiliseront donc pas de la même manière, surtout en ce qui concerne la réactualisation du texte. Cependant, ces stratégies sont valables également pour la création du texte écrit (ou du canevas de séquences, si le conteur utilise ce médium) et non pas uniquement en phase d'improvisation sur scène.

La mise à l'écart d'une partie des descriptions

Une large partie des contes, surtout ceux situés dans des environnements fabuleux ou merveilleux, présentent dans leurs textes des longues parties descriptives. Comme nous l'avons vu, les acteurs de théâtre de narration utilisent souvent des passages descriptifs dans leurs contes pour mettre en œuvre le principe de la figuration. Cependant, une utilisation trop fréquente des éléments descriptifs est mal vue par les conteurs parce qu'elle peut bloquer le déroulement du conte et faire perdre ce que les conteurs appellent « *le rythme de l'action* »¹²⁰.

¹²⁰Comme nous avons pu observer dans d'autres transcriptions, une large partie de mes interviewés souligne l'importance de donner aux séquences qui composent un conte un

L'importance d'avoir une succession claire des faits et des séquences d'un conte est souligné par plusieurs conteurs. Roberto Anglisani, lors d'une discussion libre avec des élèves-conteurs, soulignait que le tissu narratif est l'élément qui permet de comprendre si un conte pourra être efficacement transposé sur scène. Nous pouvons rappeler également la distinction faite entre conteur et acteur par Mimmo Cuticchio.

Le principe que beaucoup de conteurs ont avoué utiliser serait celui que nous avons déjà pu connaître : essayer d'utiliser des passages discursifs uniquement pour les éléments jugés comme fondamentaux dans le déroulement du conte et qui ne peuvent pas être confiés à d'autres langages, par exemple le langage corporel ou la gestuelle ou encore l'expression faciale de l'acteur sur scène. Chaque conteur sélectionne les passages qu'il juge fondamentaux selon des critères propres à lui et à sa façon de comprendre et vivre le conte. Mes observations montrent que ces passages coïncident avec les moments de changement d'équilibre à l'intérieur du conte et plus précisément dans les cas de figure suivants :

- la rupture d'équilibre théorisée par Propp (1970) se produit ;
- un nouveau personnage intervient dans le conte
- le protagoniste du conte ou un autre personnage acquiert un nouveau statut personnel ou social
- le conte entre dans sa partie résolutive, qui permet – après une confrontation du protagoniste avec son antagoniste – de créer un nouvel équilibre (ou de restaurer l'ancien équilibre)

Le texte d'un conte préparé pour être mis en scène est simplifié et plus axé sur l'action par rapport au texte d'un conte écrit. Les personnages mis en scène par les acteurs de théâtre de narration ne sont présentés que très rapidement et leurs linéaments physiques sont souvent à peine ébauchés. Les éléments fondamentaux de leur comportement et de leur psychologie sont présentés à travers leurs actions, les rencontres faites à travers le conte et les différents événements qu'ils vivront au cours du récit.

L'actualisation du texte

Un autre élément touchant le texte et le contenu du conte mis en scène est celui que j'ai appelé « l'actualisation du texte ». J'ai remarqué que parfois les conteurs sur scène ont la tendance à modifier le conte en insérant des anachronismes, c'est-à-dire des éléments qui n'appartiennent pas au moment « historique » dans lequel les événements se déroulent mais

rythme qui peut varier d'intensité mais qui doit être en mesure de capturer par sa vivacité l'attention du public.

qui sont liés, en revanche, au présent et à l'actualité. L'exemple suivant nous aide à mieux comprendre ce processus.

Lors de la mise en scène de sa version de « L'histoire du soldat¹²¹ », Roberto Anglisani, raconte du dialogue entre le soldat et le diable. Un passage de ce dialogue, que j'ai essayé de reconstruire ici partant de mes notes d'observation, attire mon attention :

Diable¹²² : « Avec ce livre, tu pourras avoir tout ce que tu voudras : richesses, pouvoir, [...], des francs suisses ! »

Soldat : « Des francs suisses ? Avec le taux de change bloqué ? »

Diable : « Oui... Bien-sûr ! [...]. »



Photo 19 Roberto Anglisani raconte l'Histoire du soldat à Stabio. Notons le pupitre sur lequel le comédien a posé son texte. Ce n'est que récemment que cet objet a commencé à apparaître sur les scènes des conteurs italiens.

La référence à l'actualité de frontière à propos des rapports économiques entre le Tessin et le Pays italien est évidente. La pièce était jouée à Stabio, un village tessinois à la frontière avec l'Italie, pendant une période caractérisée par une grande fluctuation du taux de change entre le franc suisse et l'euro, qui rendait compliqués les rapports entre les habitants des deux Pays, car à tour de rôle leurs économies s'affaiblissaient ou se renforçaient suite à ces changements. Le conteur s'inspire donc de cette actualité pour en insérer un fragment dans son texte. Comme nous allons le voir

dans la suite de ce travail, peu importe si ce changement se retrouvera dans les performances suivantes : ce sera le conteur qui prendra cette décision, une fois la représentation terminée, partant de son ressenti et de la

réaction de ses spectateurs. Ce qui est important à remarquer est l'idée d'aller rechercher dans l'actualité proche au public (et au conteur, mais tout en évaluant la capacité du public à saisir le sens de cet élément) des éléments à insérer dans une pièce, dès que l'occasion se présente. En observant les réactions du public, nous pouvons en déduire que la motivation principale est celle de susciter le rire chez les spectateurs. Lors de l'observation conduite

¹²¹ Œuvre du compositeur russe Igor Stravinskij, composé en 1918 et qui prévoit des parties orchestrales, un ballet et de la narration.

¹²² Version originale en italien : traduction personnelle.

auprès de ce spectacle, j'ai en effet pu remarquer que le public était surpris par cet anachronisme et les spectateurs ont eu l'air de découvrir avec plaisir un monde fantastique plus proche de la réalité dans laquelle ils vivent.

Le changement des caractéristiques des personnages

Un autre élément qui semble se modifier dans le passage entre le texte écrit d'un conte et sa mise en scène est celui relatif aux caractéristiques physiques (et/ou psychologiques) des personnages.

Si nous allons revoir l'un des principes caractérisant le théâtre de narration, nous nous rendons vite compte du fait que ce changement est en quelque sorte une nécessité. Le conteur a besoin, pour construire efficacement un personnage, de s'appuyer sur son vécu, sur ses rencontres, sur les individus qu'il côtoie. Les images des personnages qu'il se créera seront fortement influencées par les caractéristiques que l'acteur prendra de ses « sources d'inspiration vivantes ». Naturellement, certaines caractéristiques fondamentales pour le déroulement du conte devront rester intactes. Nous ne pouvons pas par exemple imaginer le personnage du Petit Chaperon Rouge sans son vêtement caractéristique ou sans savoir qu'elle va s'arrêter dialoguer avec le loup. Mais en ce qui concerne d'autres éléments moins fondamentaux, la liberté dont le conteur dispose peut être grande.

Lors d'une soirée de contes qui mélangeait acteurs professionnels et amateurs, Monica Morini racontait le mythe d'Héphaïstos. Comme dans l'une des versions du mythe, la conteuse a insisté beaucoup sur l'aspect esthétique du protagoniste. C'est cet aspect caractérisant qui devient la cause de l'écartement de Héphaïstos du groupe des divinités de l'Olympe. Suite à un choix du moment de la conteuse, la caractérisation du personnage s'est basée sur un élément très spécifique, celui de la pilosité. L'adjectif « pileux » (« *peloso* » en italien), qui n'existe pas dans les transcriptions du mythe que j'ai pu lire, a été répété une quinzaine de fois au moins dans l'ensemble du conte, comme si cela était la véritable caractéristique d'Héphaïstos. Cette caractérisation marque une rupture avec le mythe et ouvre la voie à une interprétation libre de cette partie du conte de la part de la conteuse. Je pourrais avancer l'hypothèse selon laquelle Monica Morini aurait construit son propre personnage d'Héphaïstos, en s'inspirant d'un homme (ou d'une femme) présentant une pilosité accentuée, qu'elle aurait rencontré dans sa vie quotidienne. Cette hypothèse n'a pas été directement vérifiée avec la conteuse, mais grâce aux données récoltées dans les observations des moments de formations qu'elle a offerts dans la période de mon enquête, je peux en tirer au moins une confirmation indirecte, car – comme nous l'avons déjà vu plus haut – les conteurs italophones ont la tendance à prôner le fait de s'inspirer, dans la construction de leurs personnages, à des personnes ayant

réellement existé. La modification du physique du personnage demeure évidente dans l'exemple que je viens de mentionner.

L'anaphore des passages fondamentaux

Le dernier élément qu'il me semble important à traiter ne conduit pas nécessairement à une « réelle modification » du conte, comme il est le cas des autres éléments évoqués précédemment.

En effet, nombreuses contes pour enfants présentent déjà dans leurs versions écrites un tissu narratif caractérisé par la répétition constante d'événements, ou même – parfois – la répétition de la même formule magique, du même dialogue, de la même action accomplie par un personnage. Il suffit de penser au conte des trois petits cochons, dans lequel le grand méchant loup rend visite en succession aux trois maisons des petits cochons avec un déroulement des faits très similaire. On peut également évoquer le conte du petit poisson d'or dans lequel le pêcheur se rend plusieurs fois chez le petit poisson d'or, poussé par la soif de richesse de sa femme. Le théâtre de narration utilise beaucoup ces structures répétitives et parfois, en quelque sorte, il les exacerbe.

Lors d'une observation conduite au festival « *ReggioNarra* » en 2011, j'ai assisté à la performance d'un conteur qui en racontant son conte, utilisait plusieurs fois la figure de l'anaphore, en répétant le même dialogue entre deux personnages. Un élément intéressant supplémentaire est donné par le fait que parfois les conteurs qui utilisent cette même technique, substituent progressivement les mots par des gestes en demandant au public de compléter les mots manquant avec leur propre interaction. Ces figures sont plutôt utilisées pour des contes adressés à un jeune public. D'après quelques discussions que j'ai pu mener avec des conteurs, le but serait de garder les spectateurs attentifs et « *collés au conte* »¹²³ et de donner la possibilité de participer à une construction d'ensemble du conte. Ce dernier point semble se connecter avec l'idée du rôle actif joué par le public, véritable « co-acteur » dans la construction d'une pièce de théâtre de narration.

L'intégration d'autres formes de langage

Jusqu'à ce moment, le conteur en phase de création n'a utilisé que les textes oral et écrit pour travailler son conte. Dans la suite des logiques d'appropriation, la prochaine étape nécessaire est celle d'ajouter d'autres textes (dans le sens large du terme) ou, si l'on préfère, d'autres types de langages. Les types de langage qu'un conteur peut ajouter à son conte sont nombreux

¹²³ Expression utilisé dans sa version italienne « *incollati alla storia* » par Francesca, une enseignante avec la passion du conte (traduite personnellement en français).

et le choix des textes à utiliser et de comment les combiner relève de la personnalité du conteur, de son style de performance mais également du conte à performer et du public auquel le résultat final sera adressé. Deux grands groupes de langages peuvent être esquissés en analysant la pratique de la conterie de mes interviewés : le langage corporel et les langages de mise en scène.

Le langage corporel

Sous l'étiquette de « langage corporel » se cache en réalité une multiplicité de formes d'expressions que le conteur peut exploiter pour enrichir le texte écrit ou oral de son conte pendant sa performance. Ces techniques ont comme caractéristique de base celle de découler d'un travail corporel. Nous pouvons citer, parmi ces techniques: les gestes, la posture, la mimique faciale et les mouvements scéniques.

En s'ouvrant au langage corporel, le conteur sort son conte de la simple dimension textuelle écrite ou orale, et ancre ce-dernier dans son propre univers corporel. Ce qui frappe en observant un conteur provenant du théâtre de narration italien par rapport à d'autres formes similaires comme par exemple les conteurs français du Renouveau des contes est la forte présence de ce langage corporel, que nous avons pu mettre en évidence dans d'autres parties de ce travail de recherche. Même en restant assis, les conteurs italophones ont la tendance à utiliser fréquemment les possibilités expressives offertes par leur corps.

Si le texte déclamé est souvent improvisé (au moins en une bonne partie, pour les conteurs qui utilisent l'instrument des canevas de séquences), nous ne pouvons cependant pas dire la même chose en ce qui concerne les gestes, les mouvements et, plus en général la composante corporelle de la performance. Chaque geste est réfléchi et a sa place dans le conte. Cela à cause du fait que le risque dérivant d'une utilisation incontrôlée de la dimension corporelle est celui de déranger la compréhension du conte, car les spectateurs auront la tendance à concentrer une partie plus ou moins importante de leur attention aux gestes et au mouvement du conteur, en la soustrayant à la compréhension des mots. Ce détournement de l'attention porte à la création d'un système parasite empêchant le principe de la figuration : le résultat serait donc exactement le contraire de ce qu'un conteur aimerait obtenir en utilisant son expressivité corporelle. Afin que le processus figuration puisse fonctionner, le conteur doit en quelque sorte disparaître et se situer en filigrane, caché derrière son conte. Le fait d'allouer une partie trop importante de l'attention aux gestes du conteur, empêche le spectateur de construire autour du conteur cette filigrane sur laquelle projeter les images mentales qu'il se crée. Pour cette raison, nous l'avons vu lors de l'analyse des contenus des moments de formation, les conteurs apprennent dès le début de leur pratique, à contrôler leurs gestes et à

utiliser leur corps de façon raisonnée. La spontanéité révélée par la forte présence de la dimension corporelle lors des performances sur scène cache en réalité un grand travail d'appropriation du geste qui, fondamentalement, se déroule en trois phases.

Premièrement, le conteur doit repérer – à l'intérieur de son conte – les moments dans lesquels il faut recourir à cette dimension d'expressivité corporelle, tout en gardant un équilibre entre le texte déclamé et le langage du corps. Deuxièmement, le conteur active ses ressources personnelles, son vécu et ses souvenirs, pour répertorier dans ses expériences concrètes les gestes qui semblent correspondre aux passages du conte qui demandent le recours à cette expression corporelle. Finalement, les gestes, la mimique faciale, la posture et les mouvements retenus, sont progressivement synthétisés et simplifiés.

Nous avons déjà discuté de la nécessité, pour le conteur, de baser son geste et plus en général son expression corporelle sur la simplification, tout en gardant des éléments symboliques qui soient suffisamment représentatifs de la réalité que les conteurs veulent illustrer.

Le geste se simplifie et s'intègre dans la performance narrative du conteur jusqu'à presque disparaître, bien que sa signification et son apport restent fondamentaux pour le déroulement du conte. On pourrait dire que la mimique gestuelle du conteur s'intègre également dans ce filigrane dont on vient de parler. Le geste peut se dire efficace quand, en plus de ce pouvoir évocateur par un élément symbolique, il s'intègre en harmonie au reste du conte et aux autres composantes de la performance narrative.

Le geste synthétisé par le travail du conteur semble suivre les logiques de l'inframince. Théorisé par Marcel Duchamp, ce concept vise à expliquer la tendance de l'art contemporain à devenir invisible aux yeux des spectateurs pour s'intégrer dans le quotidien (Davila 2010). Le parallèle avec ce qui arrive au geste dans le cadre d'une performance de théâtre de narration, me semble légitime.

L'intégration d'un langage corporel dans les contes est un moment fondamental dans le processus créatif du conteur et notamment dans le premier moment que j'ai appelé de la création. À travers le recours à la dimension corporelle, le conteur poursuit et intensifie le travail d'appropriation du conte en établissant des liens forts avec sa propre personne et son propre vécu. En plus, le conteur sort le conte de sa pure dimension textuelle écrite ou orale pour le rendre un objet encore plus multidimensionnel et complexe. C'est grâce à l'utilisation de plusieurs langages à la fois que le principe de figuration devient plus efficace. L'importance de la dimension gestuelle et de la capacité à bien savoir l'utiliser et l'intégrer dans une performance narrative est témoignée aussi par le fait qu'autour du geste tournent souvent des discours visant à qualifier un artiste de « bon » ou « mauvais » conteur.

Déjà à partir des premiers moments de formations, les apprentis-conteurs sont appelés à travailler sur l'utilisation de leur mimique gestuelle et à apprendre à la contrôler. Les déplacements sur scène sont réduits au minimum, les gestes qui n'ont pas de signification et de sens dans la performance lié au conte sont éliminés par les formateurs. Les élèves apprennent à gérer le stress de la performance sur scène qui risque parfois de produire des gestes parasites et incontrôlés. Cette attention portée à la cohérence du geste et de son utilisation, accompagne les conteurs tout au long de leur vie artistique.

Ce bagage de connaissances ne leur servira pas seulement pour jouer, mais leur permettra également de se construire une logique d'évaluation de la pratique des autres membre de la communauté des conteurs. Mes observations ont montré que lors d'une performance sur scène un conteur est évalué par ses pairs sur une série d'éléments de sa pratique : la fluidité du discours narratif, la construction et la qualité des images mentales ainsi que l'utilisation de sa voix et de son corps. Parmi tous ces éléments, l'utilisation cohérente et réfléchie de la mimique gestuelle est souvent avancée comme élément marquant la frontière entre ce que mes interlocuteurs jugent un « bon » ou un « mauvais » conteur. Les discours des individus que j'ai pu observer semblent rejoindre l'avis de Mimmo Cuticchio à propos de la différence entre un conteur et un comédien. Les conteurs utilisant trop de gestes ou une mimique gestuelle non parfaitement intégrée et harmonisée avec le reste du conte, sont parfois jugés des « bons comédiens » ou des « bons mimes » mais pas des « bons conteurs ». Un bon conteur serait donc celui qui atteint l'essentiel dans l'utilisation de sa mimique gestuelle lors de sa performance sur scène. Notons, dans cette analyse, l'opposition qui est faite entre les termes de « conteur » et « comédien » : apparemment, ce-dernier est utilisé de façon péjorative, mais en réalité la plupart de mes interviewés utilise ce mot pour marquer simplement une distinction de technique de jeu, sans y voir aucun élément négatif. Monica Morini, lors d'une conférence publique sur son activité de conteuse, par exemple, soulignait :

« Je le dis toujours à mes élèves : dans mes cours on n'apprend pas à jouer sur scène, on ne devient pas comédiens, mais on apprend à raconter et on devient conteurs. Moi-même, quand j'enseigne, je ne suis pas comédiennes, mais conteuse. Ensuite, j'ai un autre métier : je suis comédienne au théâtre, mais ça c'est un autre discours. » En poursuivant son analyse, Monica Morini explique que la différence entre le comédien et le conteur se base sur la capacité de ce dernier de prendre quelques éléments propres au langage théâtral des comédiens, comme par exemple la capacité à créer une voix ou encore à dramatiser un personnage à travers son langage corporel et gestuel, sans pour autant entrer totalement dans le personnage. Ces techniques du corps sont donc utilisées de façon à fournir aux spectateurs des clés de compréhension à

propos du déroulement de l'histoire (par exemple comprendre l'arrivée sur scène d'un nouveau personnage ou son état d'âme) mais elles devraient rester le plus contrôlées que possible, et prêtes à disparaître pour laisser la place à la figure neutre et émotionnellement détachée du conteur, qui est là uniquement comme chroniqueur des faits racontés.

Les langages de mise en scène

Dans mon analyse des parcours de narration, j'ai déjà mentionné l'utilisation d'une série de langages supplémentaires de la part des conteurs lors de leurs performances, comme par exemple la musique, les jeux de lumières ou encore le code vestimentaire à adopter sur scène, ou les objets qui composent le décor. Ces éléments confirment la thèse de Couprie (2011) à propos de la dimension polymorphe d'un texte théâtral qui ne se réduit pas au simple enchaînement des répliques mais qui fournit toutes les informations nécessaires à la mise en scène d'une pièce. Tous ces différents types de langage composent un deuxième type de langages à exploiter dans les moments de création. Ce type de langages n'est cette fois-ci pas connecté directement à l'expression corporelle du conteur comme c'était le cas de la catégorie de langages que nous venons de voir. Chaque conteur décide de façon autonome si utiliser ces codes ou pas, suivant son propre style et ses propres idées. Comme je l'ai déjà mentionné, l'utilisation d'objets ou de musique sur scène ainsi que le choix d'un costume bien précis semble être plus diffus dans les pièces pour enfants et jeune public, avec le but de rendre plus facilement compréhensible le conte en évitant que toutes les significations soient transmises uniquement par la parole. En même temps, la musique et des jeux de lumières sont plus souvent utilisés par des conteurs ayant une pratique régulière et l'habitude à performer sur des grandes scènes, équipées d'un système de diffusion du son ainsi que d'un système de lumières. Rarement, les conteurs amateurs ou ne pratiquant pas régulièrement que j'ai eu l'occasion de connaître utilisent ces langages.

Encore une fois, nous nous trouvons face à un autre moment dans lequel la logique d'appropriation du conte à travailler ressort en toute évidence. Les textes ou les canevas de séquences utilisés jusque-là par le conteur ne donnent aucune indication sur les décors à mettre en place, sur la musique à choisir ou à jouer sur scène, sur les lumières ou sur les objets à prévoir comme décor. À ce stade du processus créatif, le conteur réfléchit de façon personnelle à propos de l'adoption ou du refus de ces langages, et ces choix contribuent à façonner le conte à son image. Je ne vais pas décrire dans les détails toutes les différentes options à disposition des conteurs, car l'univers des choix est trop vaste et hétérogène et, du moment qu'elle découle des idées et des choix personnels de chaque artiste, la liberté est presque totale. Ce qui me semble important à retenir est cependant le fait que le théâtre de

narration n'est pas uniquement aujourd'hui (comme je l'ai déjà dit dans les parties précédentes de ce travail) un théâtre de pure oralité et d'expression corporelle comme il l'était en tout début de son histoire. Souvent des langages supplémentaires provenant de cette catégorie sont utilisés, notamment avec des logiques économiques de différenciation des différentes pièces proposées.

Le conteur est toujours au centre de ces choix, soit quand il s'agit de travailler directement sur son expression corporelle, soit quand il s'agit de travailler sur des éléments non liés à une corporalité mais plutôt à des logiques de mise en scène. Ces deux types de langages, bien que très différents entre eux, sont sélectionnés, adaptés au conte et mis en pratique suivant une même logique : l'ancrage dans la personnalité du conteur et dans ses souvenirs. En travaillant avec ces deux types de langages, le conteur s'approprie ultérieurement du conte, poursuivant ainsi le processus commencé avec les logiques personnelles du choix du conte à travailler.

Les collaborations de régie

Jusqu'à maintenant, nous n'avons parlé – dans notre analyse du processus créatif et plus particulièrement du moment appelé de la création – que du conteur et de ses actions.

Il pourrait donc paraître que la création dans le domaine du théâtre de narration soit une affaire privée du conteur, sans aucune intervention externe. Cela contrasterait, assez évidemment, avec certains autres processus créatifs dans le domaine du théâtre qui voient la participation active d'une série de figures professionnelles chacune spécialisée dans un domaine bien précis et responsable de la conception et la mise en place d'une partie du spectacle.

En réalité, le conteur ne ferme pas ses portes à des collaborations et le recours à des figures spécialisées se fait de plus en plus fréquemment.

Deux éléments doivent être portés à l'attention du lecteur. Premièrement, il faut rappeler la collaboration avec d'autres professionnels, a subi – tout au long de l'histoire du théâtre de narration italien – des changements assez importants. Si elle était déjà présente dès le début du genre (étant donné que la toute première pièce écrite, *Kohlhaas* porte la double signature de Marco Baliani et Remo Rostagno, tous les deux auteurs du texte de la pièce), ce n'est que vers la fin de la deuxième vague que la présence des figures de régie se diversifie et se diffuse à un plus large nombre de conteurs. Les raisons sont à rechercher dans la tendance de plus en plus croissante à l'hybridation entre la fin de la deuxième vague et le début de la troisième vague. Pour gérer ces hybridations du théâtre de narration avec d'autres arts ou d'autres genres de théâtre, les conteurs font recours de plus en plus fréquemment à des collaborations avec des figures spécialisées dans le langage avec lequel il veulent hybrider leur conte. Le

deuxième élément à retenir, nuance en quelque sorte ce que je viens de dire. En effet, il faut mentionner que pas tous les conteurs n'ont tendance à recourir à des collaborateurs de régie. Dans la plupart des cas, les conteurs qui travaillent avec d'autres figures sont des conteurs expérimentés, qui ont une pratique régulière et qui souvent se définissent comme professionnels. Le recours à des figures professionnelles engendre des coûts supplémentaires qui deviennent rapidement importants dans le cadre de projets d'une certaine complexité. Ces coûts doivent être récupérés par exemple en insérant la pièce produite dans un circuit de vente qui puisse amener à des recettes couvrant les dépenses. Comme je l'ai déjà souligné plusieurs fois, ce type de circuits n'est accessible qu'aux conteurs ayant une pratique régulière et un bon niveau de technique, et ce profil est loin – parfois – du conteur amateur qui performe pour des Associations de jeunesse ou des écoles.

Rarement, les conteurs se disant amateurs recourent donc à des collaborations externes pour la préparation de leurs pièces. Parfois, ce qui peut arriver est que deux ou plusieurs conteurs s'unissent pour partager l'écriture d'un spectacle ou pour soigner l'un la mise en scène de la pièce de l'autre. Cependant, dans la plupart des cas, ces collaborations ne sont pas payées, sauf si les conteurs décident de partager les recettes issues de la performance du conte.

Par contre, les collaborations mises en place par les conteurs se disant professionnels s'insèrent dans le cadre de prestations professionnelles régulièrement rémunérées. Ils semblent donc contraster la vision que certains conteurs avaient en tout début du théâtre de narration, quand la crise économique italienne les obligeait à créer des pièces simples, sans trop d'exigences soit techniques soit au niveau de décor, pour leur permettre de se produire avec des coûts de production ou de déplacement faibles et pour permettre à leurs pièces d'être représentées dans un plus grand nombre de lieux.

Je pourrais conclure que, étant donné qu'aujourd'hui la situation économique semble s'être sensiblement améliorée, les conteurs n'ont plus cette nécessité de simplicité et essaient donc de se libérer des contraintes formelles de cette forme de théâtre, pour produire des spectacles différenciés et qui s'approchent d'autres genres plus basés sur les jeux scéniques, les décors et la technique de scène. Tout cela leur permettrait de mieux vendre leurs pièces, d'accéder à des nouvelles occasions de jeu et par conséquent d'élargir leur programmation.

Dans le cadre des figures les plus présentes dans les collaborations externes, en analysant un bon nombre de pièces de théâtre de narration mises en scène, je suis parvenu à la conclusion que deux figures sont clairement plus présentes que les autres : il s'agit de celui qui est nommé dans les crédits des spectacles comme le « co-auteur » du texte et du metteur en scène.

Le premier soigne la création du texte et il est donc présent plus facilement dans les spectacles qui prévoient l'apprentissage par cœur d'un texte par le conteur.

Remarquons que, dans ce cas, le conteur s'attribue directement le double rôle de conteur et d'auteur à la fois. Il semble donc renier le point de vue de Barthes et de Foucault qui en théorisaient la mort (Barthes 1973 et Foucault 1969) et également l'avis de Kayser qui nous dit que : « *dans l'art du récit, le narrateur n'est jamais l'auteur, [...] mais un rôle inventé et adopté par l'auteur* » (Kayser 1977 :71).

Pour les conteurs italophones, le fait d'endosser ces deux rôles à la fois ne pose aucun problème. Cependant, travailler à la fois comme auteur et comme conteur demande plus de temps de travail dans la préparation du conte, raison pour laquelle ils demanderont parfois l'aide d'une deuxième (voir d'une troisième) personne en tant que co-auteur.

Le deuxième rôle, celui du metteur en scène, se consacre plutôt à la traduction sur scène soit du texte écrit soit du canevas de séquences (en fonction de ce que le conteur utilise en tant qu'instrument de travail). Des tâches typiquement demandées au metteur en scène sont par exemple le fait de soigner le décor, de veiller au langage corporel, de réfléchir autour des objets sur scène d'organiser la production et la gestion sur scène de la musique du bruitage ou des lumières. Fréquemment, une seule personne ne peut endosser les deux rôles de co-auteur et de metteur en scène à la fois, en aidant donc le conteur soit dans la phase d'écriture, soit dans la phase de traduction du texte sur scène.

Fréquemment, le rôle du metteur en scène est endossé par un autre conteur : il n'est pas rare, qu'un conteur expérimenté donne ses avis et ses conseils à un collègue plus jeune. Les raisons de ce choix peuvent être multiples. De la part du conteur-metteur en scène, le travail de mise en scène lui permet d'obtenir des recettes supplémentaires à celles obtenues comme performers et comme enseignant (s'il s'adonne également à la formation). Au cas où le spectacle connaîtra du succès, le conteur-metteur en scène verra sa réputation augmenter soit auprès du public, soit à l'intérieur de la communauté des conteurs. De la part du conteur-performer, la mise en scène soignée par un grand nom du théâtre de narration donne à sa pièce une renommée et une attention particulière, lui ouvrant donc des portes supplémentaires au niveau des lieux et des festivals dans lesquels il aimerait programmer son spectacle. Le conteur-performer voit ainsi le fait de payer un conteur-metteur en scène comme une sorte d'investissement pour le futur de sa carrière.

Finalement, une troisième raison conviendrait assez bien au conteur-performer qu'au conteur-metteur en scène. En effet, le fait de travailler entre collègues permettrait au deux conteurs d'être plus facilement d'accord à propos du travail à accomplir en phase de création.

A travers mes observations j'ai compris que parfois certains metteurs en scène provenant d'autres genres théâtraux ont des difficultés à s'adapter aux particularités formelles du théâtre de narration, notamment en relation au fait que le conteur sur scène joue à la fois tous les personnages de son conte et le personnage externe du narrateur du récit. Le fait d'avoir expérimenté personnellement ce genre de théâtre permet au conteur-metteur en scène d'être plus efficace dans l'encadrement du conteur-performers et lui permet de trouver des bonnes stratégies de mise en scène pour mettre en valeur la technique du performer (par exemple en le guidant à travers la création des personnages ou en soignant le processus de synthétisation des gestes utilisés par le conteur sur scène).

D'autres figures sont parfois présentes dans la création d'une pièce de théâtre.

Nous avons déjà parlé, dans la partie historique, et notamment lorsque j'ai affronté le discours à propos des différentes formes d'hybridation, de la présence croissante de musiciens sur scène (ou parfois dans les coulisses) qui performant ou enregistrent des morceaux de musique ou du bruitage pour enrichir la narration du conteur.

Une autre figure à citer est celle du responsable de régie, qui souvent accompagne les conteurs dans leurs tournées. Ce technicien s'occupe normalement de la gestion du son (donc des microphones utilisés par le conteur et de la bande sonore contenant la musique et le bruitage préenregistrés) ainsi que de la gestion des lumières. Dans la plupart des cas, une seule personne suffit pour gérer les deux éléments, mais lors de spectacles qui demandent la gestion de plusieurs microphones (car par exemple le conteur est accompagné par plusieurs collègues par des musiciens ou d'autres artistes) ou dans des pièces ayant une succession rapide de morceaux enregistrés à faire passer à différents moments, le rôle peut être doublé. Dans ce cas, un responsable de la régie s'occupera de la gestion de la partie audio et l'autre de la gestion des lumières. L'interaction avec cette figure du responsable de la régie est très importante à garder à l'esprit, car elle influence énormément le processus créatif du conteur.

Bien que normalement le responsable de la régie n'intervient qu'en phase de peaufinage du spectacle, lorsqu'il reçoit le script final avec le texte de la pièce et les didascalies nécessaires à comprendre à quels moments et comment agir, sa présence joue un rôle très important dès le début du processus créatif. Le conteur et les éventuels co-auteurs de la pièce doivent – dès le début – penser au fait que la pièce devra être partagée dans sa version finale avec d'autres figures que celle du conteur : pour se faire, il faut que le résultat soit mis en forme d'une façon claire et compréhensible afin de permettre au responsable (ou aux responsables) de la régie de s'y repérer précisément. Le canevas de séquences n'est donc pas l'instrument idéal, car il laisse trop de marge à l'improvisation textuelle du conteur ; la forme finale du texte tendra

donc au texte précis déclamé sur scène avec, éventuellement, une série de didascalies informant sur les mouvements du conteur, ses déplacements sur la scène et prévoyant éventuellement des moments d'improvisation.

Une mise en forme du résultat de ce type, limitera également le conteur dans sa performance. En effet, la marge potentielle laissée à l'improvisation sera pratiquement nulle ou au moins très limitée, pour la simple raison que si le conteur commence à improviser, peut-être en interagissant avec le public, le responsable de régie risque de perdre ses points de repère et de ne plus pouvoir assurer la gestion de la bande sonore et des lumières. Le conteur qui aimerait travailler avec un dispositif de régie si encadré doit donc s'attendre à une performance cadrée et plus proche du travail actorial « classique » que du style des conteurs marqué par une forte présence de la dimension d'improvisation.

Il faut également souligner comment souvent le recours à cette figure technique du responsable de régie ne découle pas d'un simple choix de la part du conteur mais plutôt d'une nécessité. Dans le cas des conteurs que j'ai souvent appelés « expérimentés », ayant une pratique régulière et pour lesquels le fait de conter assume une dimension professionnelle, les lieux de performances deviennent des théâtres, des grandes salles ou des scènes de festivals (parfois en plein air). Toutes ces scènes demandent obligatoirement de recourir à une sonorisation professionnelle et – en cas d'un spectacle ayant lieu le soir ou à l'intérieur – à des lumières. Rarement ces lieux de performance mettent à disposition un technicien qui peut veiller à la gestion de la régie pendant les spectacles d'un artiste invité. Les conteurs qui souhaitent performer dans ces lieux s'organisent donc pour tourner avec leur propre responsable de la régie ; parfois des solutions « à l'interne » s'organisent : un conteur peut par exemple s'occuper de la gestion de la régie d'un spectacle d'un collègue, si celle-ci s'avère être à sa portée. Autrement, les conteurs s'organisent pour trouver des responsables de régies suffisamment préparés et disposés à les suivre dans le calendrier de leurs spectacles.

Dans ce travail partagé entre le conteur et des collaborateurs à la régie, la répétition assume une importance toute particulière, car il s'agit du moment dans lequel le conteur fournit à ces collaborateurs les points de repères nécessaires à se situer dans la pièce. Ce moment de traduction a une double fonction : pour le collaborateur à la régie cela va lui permettre de s'insérer efficacement dans le déroulement de la pièce. Pour le conteur par contre, ce moment de confrontation va lui permettre de socialiser le collaborateur à sa pratique pour faire en sorte qu'il puisse garder une certaine liberté dans la pratique du conte. Autrement dit, si le collaborateur connaît la pièce et le style de performance du conteur, il pourra réagir vite et efficacement à des éventuels changements et à des éventuelles improvisations de la part du

conteur. Ce-dernier, aura donc plus de liberté dans son travail, ce qui est précieux surtout pour les conteurs ayant l'habitude d'improviser une grande partie de leur narration.

La répétition

Après avoir détaillé les éléments qui composent le premier pôle du processus créatif concentrons-nous maintenant sur l'analyse du deuxième moment, à savoir celui de la répétition. Le moment de la répétition présente beaucoup de points qui méritent d'être analysés. Pour commencer, il s'agit de la première fois que le conteur performe la pièce qu'il a conçu, du début à sa fin. Avec le début des répétitions ne pièce qui n'existait que dans la théorie, dans les plans et dans certaines petites séquences peut-être performés en phase de création, devient un tout global. Elle assume donc une structure, un sens et une matérialité très forte. C'est par la répétition que la pièce entre véritablement dans le répertoire du conteur. En second lieu l'utilité et même l'existence du moment de la répétition sont mises en discussion par certains conteurs. D'autres affirment par contre ne pas pouvoir se passer de ce moment. Le débat est intéressant et mérite d'être analysé. Troisièmement, comme nous l'avons déjà vu en tout début de ce chapitre, le moment de la répétition n'a pas uniquement comme finalité celle de permettre au conteur d'acquérir la maîtrise de sa nouvelle pièce mais également celle de l'améliorer, de la modifier pour l'adapter à la performance en live. On pourrait donc dire que la répétition offre des nouvelles pistes de création.

De la remise en question de la répétition

Le premier aspect à mon avis à considérer dans l'analyse de ce moment du processus créatif est le discours propres à certains conteurs, qui vise à remettre en question l'existence de ce moment de répétition dans la pratique du conte dramatisé. Il n'est pas rare de rencontrer des conteurs affirmant qu'il n'est pas possible de répéter car lors d'une répétition d'une pièce théâtrale le public est absent.

Nous avons compris, en enquêtant autour des principes de fonctionnement de ce genre de théâtre, que le rôle du public est fondamental pour permettre à la pièce du théâtre de narration de fonctionner efficacement. C'est au public que le processus de figuration est adressé et c'est le public qui, entrant en relation de façon plus ou moins directe avec le conteur, stimule le processus d'improvisation de celui-ci, au cas où le conteur s'ouvre à cette modalité. Le public guide le conte vers d'autres chemins que ceux imaginés par le conteur. Comme je l'ai déjà souligné dans un article écrit pour la revue *Tsantsa*, le public devient « co-constructeur » de la pièce, à même titre que le conteur et les autres figures tournant autour du

spectacle (Jacot-Descombes 2013). Le fait d'enlever la présence de cet acteur social si fondamental dans le processus de la conterie rendrait inutile et impossible, d'après l'avis de certains conteurs, le moment de la répétition.

Marco Baliani souligne que sans le public le fait de répéter n'aurait pas de sens, car le processus de conterie ne se déroulerait pas de la même façon que lorsque le conteur se trouve sur scène. Plus précisément, d'après l'avis de Baliani, le conteur n'a pas le contrôle de ce que son public retiendrait de son conte et cela risquerait de déclasser le conte à simple répétition d'un texte appris par cœur. L'absence du public, autrement dit, viderait le conte de toute sa dimension émotionnelle et socialement partagée, sur laquelle le phénomène de la figuration baserait son essence. Roberto Anglisani semble aller dans la même direction de l'avis de Baliani, quand il me parlait de l'exigence manifestée par les conteurs espagnols de raconter avec les lumières de salle allumées, afin de pouvoir se rendre compte de l'effective présence des spectateurs dans la salle. C'est un autre cas qui témoigne de l'importance accordée au public par les conteurs sur scène. Le discours de Robert Anglisani, à part le fait d'illustrer une relation entre le théâtre de narration et le théâtre comme lieu qui semble être plus complexe que ce que l'on pourrait penser, semble confirmer donc la vision de Marco. Ce point de vue n'est pas propre uniquement des conteurs que l'on pourrait appeler « professionnels ». Les conteurs qu'on qualifierait d'amateurs, vivent parfois le même problème et partagent cet avis. Paola par exemple, lors de notre entretien avouait se sentir « *stupide* » à l'idée de devoir raconter son conte devant personne, juste pour le répéter et apprendre à mieux le maîtriser. Pour elle, le fait de parler à un mur ou à une salle vide la mettait mal à l'aise.

Ces avis, si poussés à l'extrême, risqueraient de bloquer la nature évolutive du conte, car la pratique est un élément fondamental dans la création d'une pièce de théâtre de narration. Pour faire évoluer un conte il faut le raconter et sans la répétition viendrait à manquer un élément fondamental permettant au conte de passer du moment de la création à sa performance en public.

Pour compenser cette difficulté engendrée par le manque du public, les conteurs ont développé deux stratégies : premièrement ils essaient de se créer des publics alternatifs et deuxièmement ils exploitent le moment de performance en la faisant devenir également un moment de répétition.

L'invention de nouveaux publics

Le manque d'un public lors d'un moment de répétition peut être compensé en essayant d'attribuer la fonction de spectateur à des individus qui à l'origine n'auraient pas dû l'être. Les conteurs deviennent très habiles à trouver des occasions leur offrant ceux qu'on pourrait

appeler des « spectateurs-malgré-eux ». Roberto Anglisani nous a déjà parlé du fait qu'en tout début de son parcours de conteur il avait la tendance à raconter ces contes à sa fille avant qu'elle s'endorme. La fille devenait « malgré elle » la première spectatrice de ses spectacles. Naturellement, cette participation n'était pas forcée : la fille avait le choix de pouvoir écouter un conte, mais elle l'écoutait dans le cadre d'une relation entre père et fille, sans nécessairement que les deux acteurs sociaux (et surtout elle) n'aient l'intention de voir ce moment comme celui d'une répétition en vue de la transposition sur scène d'un conte. Il est également très intéressant de s'attarder sur ce cas spécifique pour montrer à quel point la répétition modèle le style de travail et de conterie du conteur. Anglisani expliquait que pour se différencier du travail de Baliani, il avait décidé de se lever de la chaise, mais en accomplissant ce geste, son corps avait commencé à trop incarner le conte, perdant ainsi de vue le principe d'économie du geste si précieux pour chaque conteur. Le fait de répéter ces contes face à une seule personne, et plus précisément encore lors de l'accompagnement à l'endormissement, l'aurait poussé à réinstaurer dans sa pratique ce contrôle du langage corporel qu'il avait un peu perdu.

L'exemple du collectif *Confabula* est également très révélateur, mais cette fois-ci dans le sens contraire. Les membres de ce collectif (l'un des deux cas tessinois d'un collectif que j'ai pu répertorier grâce à mes enquêtes, l'autre étant le collectif *Storie di Scintille*¹²⁴), ont l'habitude de répéter ensemble. Dans ce cas, les membres qui ne sont pas actifs dans la conterie observent leurs collègues. Le groupe de conteur, à géométrie variable en fonction du conte à jouer, peut arriver à un nombre de 6-8 conteurs présents à la répétition au même moment. Nous comprenons assez facilement que la situation est diamétralement opposée à celle vécue par Roberto Anglisani lors de ses répétitions face à un seul spectateur. Cette différence se voit également dans le style de conterie que dans le cas des *Confabula*, dénote une plus grande présence du langage corporel et de la gestuelle.

D'autres conteurs ont la tendance à se créer des publics inattendus, par exemple en racontant leurs nouveaux contes lors d'un souper entre amis, à des soirées pas originellement prévues pour ce but, à des fêtes d'anniversaire et à bien d'autres occasions.

Une autre stratégie à laquelle les conteurs recourent pour faire face au manque du public lors d'un moment de répétition classique, est de miser sur les moments de pratique du conte lors

¹²⁴ Il s'agit d'un collectif de comédiens lié à l'Association théâtrale *Scintille*, basée dans la région de Locarno. Originellement, cette association était née pour produire des spectacles de différents styles de théâtre n'ayant pas nécessairement des liens avec le théâtre de narration, mais dernièrement, certains de ses comédiens se sont lancés dans la création de spectacles liés à une narration fortement dramatisée, surtout pour jeunes publics.

des cours de formation. Nous avons déjà vu que ces cours prévoient des moments de performance et de pratique du conte à tous les niveaux. Ces moments sont plus ou moins structurés et plus ou moins ouverts à un public externe. Ces exercices deviennent des occasions pour les conteurs d'un côté d'apprendre des éléments de technique, mais de l'autre d'améliorer leur maîtrise d'un conte sur lequel ils sont déjà en train de travailler. Selon les témoignages récoltés auprès de mes conteurs, ces moments de pratique du conte permettraient également des occasions pour répéter sans devoir faire face au manque du public.

Certains conteurs poussent la recherche d'un public à tout prix à l'extrême. Massimo Bonini, en dialoguant avec les participants à une soirée d'introduction à la narration dramatisée, soulignait comment l'un de ses maîtres avait demandé aux participants lors d'un cours de faire l'exercice de raconter leur conte à un arbre. Un autre destinataire exploité « malgré lui » dans ce cours avait été l'objet personnel que les participants avaient amené sur le lieu du cours. Mes terrains ont mis en évidence aussi d'autres moments de formation reposant sur la même logique. Par exemple, des enseignants donnent parfois à leurs élèves la consigne de raconter leur conte à la photo d'une personne qui leur est chère.

Ces cas nous montrent comment la notion du spectateur pour les conteurs en phase de répétition est plus complexe que ce que l'on pense et ne doit pas être référée uniquement à un individu en chair et os. Je dirais que le conteur cherche, plutôt qu'un individu, une présence (parfois même immatérielle) qui le fasse sortir de l'idée d'être seul à jouer son conte.

La performance comme moment de répétition

Si les moments de formation peuvent permettre aux conteurs de trouver ces spectateurs dont ils affirment avoir tellement besoin pour donner du sens aux moments de répétition, il est intéressant de noter comment le moment de la performance sur scène peut être lu également comme une répétition.

La performance sur scène se veut publique par définition, ou au moins adressée à des spectateurs qui se rendent sur le lieu de la représentation à un moment bien précis avec le but d'assister au jeu des conteurs. Parfois, les conteurs doivent performer également dans des moments privés, par exemples des fêtes d'anniversaire ou encore des événements réservés aux membres d'une Association. Cependant, la présence d'un public est l'élément qui caractérise, d'après la définition que j'en ai donné, le moment de la performance.

Les conteurs consacrent une attention particulière à ces moments et les utilisent également en guise de répétition. Nombreux conteurs, dont par exemple Marco Baliani, soulignent en effet que la présence du public permet – lors de la performance – d'expérimenter, d'évaluer

l'efficacité de la technique de conterie et de modifier par conséquent le conte. Bien que la performance ait l'avantage de mettre le conteur devant un public hétérogène, préparé et disposé à l'écoute, celle-ci ne peut pas substituer pleinement des moments de répétition et la plupart des conteurs continuent à consacrer une partie de leur temps à répéter leurs contes en dehors des performances. Cette habitude vient aux conteurs, d'après mes observations, par le fait que pendant une répétition le temps se dilate et l'artiste a la possibilité de travailler sa pièce dans sa totalité, tout en se focalisant sur des moments spécifiques. C'est lors des moments de répétition que le conteur s'arrête pour retravailler certaines séquences et pour tester différentes solutions performatives, pour évaluer ce qui semblerait mieux fonctionner.

Jean-Yves Pidoux, dans son étude consacrée au travail de Matthias Langhoff au Théâtre de Vidy à Lausanne, a mis en évidence l'importance du travail de répétition comme moment consacré à l'appropriation par les comédiens du texte de la pièce et des choix de mise en scène, mais également comme phase de mise à l'essai de nombreuses solutions de jeu venant soit du metteur en scène, soit de la part des comédiens. Ce travail témoigne également de l'interaction perpétuelle qui se crée entre la scène et le foyer des comédiens (avec ou sans la présence du metteur en scène). Dans les coulisses, les comédiens discutent, interagissent, observent la scène de l'extérieur, se créent des idées et des avis sur la performance de leurs compagnons et sur la pièce en général et tous ces éléments les influencent, par la suite, dans leur performance lors que le moment de monter sur scène arrive (Pidoux 1994). Le conteur travaille souvent en solitude, sauf s'il performe avec des collègues ou s'il est épaulé par des collaborateurs à la régie, et il pourrait sembler moins touché par la dynamique sociale des coulisses proposée par Pidoux. Cependant, en répétant un conte il a également la possibilité de s'arrêter et de réfléchir, en prenant note d'un certain ressenti personnel, d'une émotion ou d'une séquence particulièrement bien réussite. Toutes ces informations seront inscrites dans son carnet personnel, qui devient ainsi un compagnon fondamental pour aider le conteur dans ses moments de répétition. Le fait de répéter est donc fondamental pour la plupart des conteurs que j'ai pu observer, qui admettent la nécessité de faire en sorte qu'une partie de leur activité soit réservée à ce moment. Bien qu'une large partie de ces occasions soit composée par les moments de performance devant un public, des moments de répétition sortant de cette logique performative sont envisagés et souhaités.

Le conteur a besoin de dilater le temps, de revenir sur certaines séquences pour plusieurs fois de suite, de tenter plusieurs solutions pour choisir la plus efficace. Lors de ces moments, le conteur endosse presque une double casquette : celle de performeur et celle de metteur en scène de sa propre pièce (si cette figure n'est pas prévue par une collaboration), cette

dernière fonction étant possible grâce à une confrontation avec un public prévu pour l'occasion ou avec soi-même via le carnet personnel. L'interaction entre la scène et les coulisses demeure fondamentale, comme c'était le cas des répétitions dirigées par Langhoff (Pidoux 1994).

Contrairement à ce que le sens commun pense, la différence entre une performance et une répétition dans le cadre des conteurs italophones ne se réfère pas à la présence ou à l'absence du public. Nombreuses sont les répétitions ouvertes à des spectateurs, dont la présence est souvent souhaitée. Les conteurs se concentrent plutôt sur le type de travail qui est fait pendant ces moments, les répétitions ouvrant la voie à des essais successifs que la performance ne permet pas.

Choisir et évaluer les modifications : le principe d'harmonisation du conte

Un principe de travail exercé pendant les moments de répétition mais également de performance et qui contribue à trouver ces solutions fonctionnelles à la pratique de la conterie est celui que j'appelle le principe d'harmonisation du conte. L'idée à la base de cette stratégie découle du processus analogue qu'en musique permet la création des accords et du tissu harmonique d'un morceau musical.

Au fondement du processus musical d'harmonisation, il y a le choix – partant des 12 demi-tons de l'échelle (si on se limite à l'échelle musicale occidentale) – des notes à jouer simultanément. Suivant le résultat qu'il faut obtenir à l'écoute, le musicien choisit quelles notes iront composer l'accord à jouer.

Le conteur sur scène effectue lors d'une conterie pratiquement la même chose : à la place des 12 demi-tons de l'échelle musicale occidentale, il base cependant sa sélection sur les différents éléments qui pourraient potentiellement composer son conte. Autrement dit, le conteur choisit parmi une vaste sélection d'images mentales, des mots à utiliser, d'éventuels nouveaux personnages à insérer, d'objets, d'autres langages avec lesquels hybrider le conte, et la liste pourrait continuer. La sélection des différents éléments à retenir se fait comme dans le cas de l'harmonisation musicale à travers un processus d'écoute. Le sujet de cette écoute serait composé par les réactions de la part des spectateurs.

Michele, parlant de ses performances soulignent que son travail de création se poursuit à chaque performance face à un public : *« C'est à ce moment que j'ai la possibilité d'essayer des nouvelles choses, de changer mes personnages, d'amener ce que j'ai préparé et que j'ai envie de tester. Après, en fonction des réactions du public, je décide : certaines choses je les garde et elles entrent à faire partie de la pièce. Certaines autres, bon, je les laisse tomber. »*

Plusieurs points sont intéressants à souligner en parlant de ce processus. Premièrement, un élément présent dans une pièce de théâtre de narration, est potentiellement sujet à disparaître, suivant les réactions du public. Si les spectateurs ne réagissent pas positivement à certains passages d'un conte, le conteur pourrait évaluer l'option de les enlever. Cela sera possible uniquement au cas où le conteur utilise la forme du canevas de séquences et non pas celle du texte appris par cœur. Pour compléter ce premier point, je souligne que ce processus de sélection ne se fait pas en fonction d'une seule performance, mais il est fruit d'une analyse longitudinale de plusieurs spectacles. Avant de modifier son conte le conteur réfléchira longuement, pour être sûr de l'efficacité de son choix.

Le deuxième point à souligner est le fait que ce processus de choix et de remplacement d'un élément avec un autre, ne concerne pas uniquement des parties du conte préparées à l'avance, mais peut inclure également des éléments nés sur scène au moment de la performance, par effet de l'improvisation. J'ai déjà souligné, dans l'analyse des techniques apprises lors des parcours de formation, que les conteurs développent une certaine capacité à improviser, notamment en reprenant des réactions et des réponses spontanées de la part du public. Cette matière sera intégrée ensuite dans le tissu narratif du conte performé. En fonction de la réaction du public, il n'est pas rare qu'un conteur insère un élément issu d'une improvisation dans le déroulement habituel de son conte. Plusieurs conteurs affirment avoir réutilisé au moins une fois dans leur carrière, des éléments nés d'un moment d'improvisation avec le public. Parfois, ces solutions voyagent d'un conte à l'autre. L'expérience sur scène du jeu improvisé dépasse donc, en ce qui concerne son influence sur le jeu du conteur, la frontière du conte spécifique. Ces éléments d'improvisation peuvent être retravaillés et adaptés en vue de leur application lors des prochaines performances, par exemple pour éviter que l'élément reste trop dépendant – pour sa compréhension - de la réaction spécifique de la part du public qui l'a engendré. Supposons par exemple qu'un conteur soit en train de raconter le moment de l'apparition du gros méchant loup, et que – suite à ces mots – un enfant pendant le public soupire. Le conteur pourrait reprendre cette réaction en insérant un petit élément d'humour, par exemple en disant : « Oui, c'était un loup un peu asthmatique... ». Supposons également que la réaction du public à cette phrase soit si positive que le conteur décide de garder cette caractéristique dans les futures performances de son conte. L'enjeu majeur sera, pour lui, d'arriver à l'insérer naturellement dans le déroulement du conte sans devoir s'attendre toujours à avoir un enfant parmi les spectateurs qui fasse le même soupir.

Le troisième point intéressant à remarquer est le fait que ce processus d'harmonisation peut tenir compte, surtout dans le cas des conteurs les plus expérimentés, de la composition du

public. Un bon conteur serait, d'après mes informateurs, celui qui connaît le public face auquel il se trouve et qui sait ce que ce public aimerait voir ou entendre. Lors de l'un de mes terrains auprès d'une nuit des contes au Tessin, j'ai par exemple eu l'occasion d'observer une performance de Giancarlo Sonzogni, conteur tessinois faisant également partie du collectif *Confabula* qui alterne, comme tous les autres membres du collectif, des spectacles en solo à des performances d'ensemble. Giancarlo contait devant un public composé par des adolescents fréquentant tous la même école secondaire¹²⁵. La nuit était assez froide et certains ados utilisaient des couvertures mises à disposition par l'organisation pour se réchauffer. Dès le début, le conteur exploita cet élément non prévu, en arrachant de façon répétée la couverture aux spectateurs assis dans les premières files et en insérant dans le conte des moments dans lesquels les personnages jetaient leurs couvertures de la fenêtre ou dans les rues du villages. En plus que cela, en décrivant des moments romantiques entre deux personnages de son conte, le conteur inséra dans certains passages des légères allusions à la sexualité. En discutant avec lui à la fin de la performance, il a avoué avoir choisi ces deux éléments pour garder un bon niveau d'attention grâce au fait qu'il s'agissait d'éléments qui touchaient ces spectateurs de près, soit dans la spécificité du moment (la couverture contre le froid de la soirée), soit plus en général en relation à leur âge.

Cette notion d'harmonisation du conte est fondamentale à comprendre, car elle modifie l'essence-même de la pratique du conte et du rôle du conteur dans le cadre d'une performance sur scène. Le sens commun aurait la tendance à imaginer le comédien à théâtre comme un répétiteur de texte et un créateur d'émotion artificiel. Diderot, déjà, nous parlait du paradoxe du comédien, en signalant que le bon comédien serait celui qui arrive à nous présenter comme authentiques des émotions qu'il ne ressent pas au moment de sa performance (Brockett 2012). Barba (2004) ouvre la voie à une vision alternative du rôle du comédien, en théorisant une dichotomie entre le comédien du pôle nord et le comédien du pôle sud. Dans sa première catégorie, l'acteur travaille exactement comme Diderot nous le présentait, en se basant sur sa technique de jeu apprise pendant son parcours de formation. Cependant, la deuxième catégorie de comédien présente surtout dans ce que Barba appelle le théâtre du pôle sud (appellation qui désigne *grosso modo* toutes les formes théâtrales extra-occidentales), montre en quoi la technique actoriale serait mise en deuxième plan – lors de la performance – par rapport au vécu et à l'expérience de vie du conteur. Le rôle joué par le

¹²⁵ Plus précisément, il s'agissait des étudiants qui travaillent comme bénévoles pour la bibliothèque de l'école. Pour les remercier de leur engagement, chaque année la bibliothécaire avait l'habitude de leur organiser une nuit des contes « semi-privée ».

public, qui avec ses réactions et ses feed-back communicatifs intervient pour modifier l'expérience de vie du conteur au moment-même de la performance, est fondamental à considérer.

La vision de Barba est sans doute à remettre en question en ce qui concerne sa dimension purement dichotomique : le fait de penser au théâtre occidental comme à un art de la scène basé sur la prépondérance de la technique relève d'une vision datée. Aujourd'hui, la prise en compte des émotions et du vécu du conteur constitue la base de travail de n'importe quelle compagnie de théâtre et pendant n'importe quel cursus de formation, même en Occident. Cependant, la théorie de Barba nous est utile parce qu'elle nous montre l'intérêt des théoriciens pour ces deux éléments constitutifs du travail de l'acteur : la technique n'est donc plus le seul objet d'intérêt des chercheurs travaillant sur les arts de la scène mais un des objets, parmi lesquels nous retrouvons également l'attention à la sphère personnelle (et parfois même intime) du conteur.

Pour compléter cette analyse, il faut noter comment le principe d'harmonisation, et par conséquent le rapport particulier au contenu du conte, à son texte et à la relation avec le public, n'est pas propre à la totalité des conteurs. Le conteur qui appartient à la catégorie des conteurs dits « professionnels » et plus il provient d'une formation théâtrale dite « académique » travaillera suivant la modalité que Barba (2004) appelle du « théâtre du pôle nord ». En revanche, plus le conteur provient d'un milieu « amateur » avec une formation « non-académique » ou une pratique qui a été pour la plupart du temps spontanée et plus il s'ouvrira à ce phénomène de l'harmonisation du conte.

Deux exemples peuvent illustrer ces deux points de vue. Carlo Ottolini, en répondant à la question « *Qu'est-ce qui pense un conteur sur scène lorsqu'il performe ?* » me répond en m'expliquant que lorsqu'il jouait sur scène avec un autre conteur qui provenait – comme lui – d'une formation de comédien professionnel, il avait remarqué que ce-dernier semblait penser à autres choses, tout en continuant à jouer correctement son rôle et le texte qui lui avait été attribué. Une fois le spectacle terminé, lui demandant ce qui l'avait distrait, Carlo avait découvert que l'attention du comédien avait été détournée par le bruit fait par l'eau qui courrait dans une canalisation passant au-dessus de la scène et qu'il s'était mis à penser à comment le système hydraulique du théâtre était organisé. Une autre fois, suite à une expérience similaire, Carlo avait découvert que son partenaire de jeu s'était distrait (tout en continuant à jouer son rôle comme si rien n'était) en essayant de se rappeler le nom d'une pizzeria dans laquelle il avait mangé l'année d'avant, lorsqu'il avait joué dans le même théâtre.

Ce premier témoignage nous montre le fait que certains conteurs travaillent sur scène en gardant un rapport au texte de leur conte et à la technique du jeu assez similaire à celui de d'autres genres de théâtre, ne laissant ainsi aucune place à l'improvisation ou à l'interaction entre comédien et spectateurs. Comme j'ai déjà eu l'occasion de le souligner dans d'autres parties de ce travail, ce choix peut avoir différentes explications. La première est, à mon avis, un certain héritage dans la technique du jeu apprise. Si les conteurs proviennent d'une formation « académique », ils ont plus de chance d'avoir développé une technique de jeu basée essentiellement sur l'apprentissage par cœur d'un texte et sur le travail de gestion de la dimension émotionnelle. Deuxièmement il faut remarquer une dimension économique, car le fait de travailler de cette façon produit des spectacles parfaitement reproductibles sur scène et permet donc au même spectacle de voyager plus facilement à travers un circuit de diffusion.

À l'autre côté, nous avons – en revanche – des conteurs qui entretiennent une relation au conte beaucoup plus libre, laissant plus fréquemment la porte ouverte à l'harmonisation du conte. Le déjà cité collectif *Confabula* par exemple, travaille fréquemment en stimulant même directement le public (surtout s'il s'agit d'enfants ou de jeunes) pour ensuite modifier le conte en reprenant les éléments sortis de ces interactions.

La performance

Le troisième pôle du réseau du processus créatif que je souhaite enquêter est celui de la performance. Avant de commencer, il est cependant nécessaire de s'arrêter un moment sur la définition de performance que je vais utiliser, car ce terme est polysémantique et peut être utilisé dans plusieurs domaines, avec des définitions parfois contradictoires.

Le point de départ obligé pour les anthropologues travaillant sur les moments de performance est constitué des travaux de Richard Schechner. Son œuvre a été la base de la création du volet des *performances studies*, approche aujourd'hui encore très utilisée dans l'analyse des arts de la scène. D'après l'auteur, la performance serait présente dans la vie et les activités humaines de tous les jours et non pas uniquement dans les arts de la scène. Toute activité humaine est composée par 4 différents éléments: être, faire, montrer le fait de faire et expliquer le fait qu'on montre le fait de faire. Les individus existent et font des choses. La performance toucherait au troisième élément, à savoir le fait de montrer ce qu'on fait en tant qu'individu (Schechner 2006). Cette définition se rapproche à celle de Desroches qui parle de performance en tant que « modalités de production et de mise en communication [...] » (Desroches 2008 :104). La même auteure continue en soulignant comment la performance

relie ce qui est produit par l'action humaine (p.e. de la musique, une pièce de théâtre, un conte) aux individus qui participent à ce moment de production (Desroches 2008). Cette clef de lecture nous montre qu'en plus d'un individu et de ses activités, il faut également qu'un public soit présent, en exerçant ce que Brook appelait l'assistance, dans sa définition d'un acte théâtral (Brook 1980). En relisant les pages précédentes de ce travail, nous pouvons donc conclure que la répétition telle qu'elle est envisagée par les conteurs est également un moment de performance, car un public est parfois présent.

Ma définition de performance, cependant, vise à ajouter un élément supplémentaire, pour marquer précisément la distinction avec la répétition : le type de public face auquel un conteur performe, avec un focus notamment sur les attentes de ce public.

Dans le moment que j'appelle « performance », le conteur monte sur scène en ayant devant à lui un public qu'il n'a pas composé lui-même avec comme but celui de travailler sur un conte. Il se trouve face à des spectateurs qui ont choisi spontanément d'assister à ce qu'ils jugent comme un spectacle abouti. C'est cette différence dans la prise de conscience du public qui différencie ce que j'entends comme étant une performance, d'une simple répétition publique. Cela ne veut pas dire que le conteur n'ait pas – lors d'une performance – de marges de manœuvre dans le fait d'apporter des changements et de tester des nouveautés en suivant le principe de l'harmonisation du conte. Cependant, la prise de conscience et les attentes du public l'obligeront à limiter cette marge. Par exemple, le conteur ne pourra pas revenir en arrière sur son histoire pour répéter la même séquence de façon différente, sans générer un sentiment de dépaysement ou de déception, (marqués peut-être des comportements de sanction, comme par exemple l'abandon de la salle ou le détournement d'attention) auprès de son public.

Le moment de la performance devant un public est jugé par mes interlocuteurs d'une grande importance. Les raisons sont fondamentalement deux. Premièrement, il faut remarquer qu'avec la performance le conteur et le conte entrent dans une nouvelle dimension, qui prend en compte le partage du travail de création avec le public. Ce sentiment de partage est très important auprès de la communauté de conteurs et très présents dans leurs discours. Parmi les motivations qui poussent un individu à commencer un parcours dans la narration artistique, j'ai souvent observé des composantes touchant à la possibilité de partager (soit un conte, soit plus simplement un moment) avec un public. Plutôt que de spectacles, certains conteurs – surtout amateurs – parlent souvent de moments de rencontre¹²⁶ en se référant à

¹²⁶ Le mot italien employé est « *incontri* ».

leurs occasions de performance. Cela me semble très intéressant à remarquer car il souligne l'importance accordée à la co-construction avec le public, dont j'ai déjà parlé (cf. également Jacot-Descombes 2013). La deuxième raison autour de laquelle il faut rechercher cette importance accordée à la performance, est son utilité en tant que moment de répétition, comme nous l'avons vu dans le paragraphe précédent.

Bien que la vision qui ressort de mon terrain semble être essentiellement positive, il ne faut pas oublier de mentionner que la performance est parfois vue également comme un moment de stress ou de tension par certains conteurs. Michela par exemple, lors d'un entretien informel a avoué avoir souvent des maux de ventre avant ses performances. Elle a souligné en également que, peu avant le moment de monter sur scène, systématiquement, elle se demande toujours pourquoi elle n'a pas choisi un autre hobby. Le conteur est toujours en tension, lors d'une performance sur scène, entre le stress généré par les attentes personnelles, celles public et – si c'est le cas – celles des organisateurs de son spectacle, et l'envie et le plaisir de partager un moment avec son public.

Pour essayer de concilier ces deux composantes émotionnelles apparemment contradictoires, les conteurs recourent à une série de stratégies qu'ils mettent en place avant de commencer à conter, alors qu'ils préparent leur entrée sur scène. Ces stratégies, seront traitées dans le prochain paragraphe.

La structure de base d'une performance

Dans un milieu artistique, essayer de mettre en évidence la structure de base d'une performance peut être compliqué. Dans notre cas spécifique, par exemple, chaque conteur a son propre style de narration, surtout dans cette époque caractérisée par l'hybridation progressive de ce genre de théâtre avec nombreuses autres formes artistiques et arts de la scène. Chaque pièce prévoit une structure et un déroulement qui lui est propre.

Cependant, mes observations ont montré des éléments qui semblent être présents – bien que sous des formes différentes et spécifiques au conteur et à la pièce – dans l'ensemble des contes mis en scène dans le domaine du théâtre de narration italien.

Ce découpage doit donc être compris comme catégorisation opérationnelle, s'inspirant de la réalité mais visant à mettre l'accent sur les éléments communs et recourant plutôt que sur la diversité réellement observable. Certains de ces moments pourront être clairement marqués par le conteur ou à peine considérés implicitement. L'observateur d'une pièce de théâtre de narration pourrait donc avoir des difficultés à les repérer sur le terrain. Le fait d'assister à plusieurs pièces, parfois de façon répétée est une bonne stratégie permettant de mettre en évidence cette structure.

L'avant-performance : échauffement et activation du conteur

Avant de monter sur scène et de commencer à raconter, le conteur passe du temps à s'échauffer et se préparer à sa performance. Chacun des conteurs que j'ai observé à sa propre façon de faire, mais ce qui est intéressant à observer est le fait que ces moments ont tous un double objectif. Premièrement, le conteur travaille sur son corps. Il l'échauffe, l'étire et le prépare à supporter les sollicitations physiques qui seront engendrées par sa performance.

Pendant la première phase de l'échauffement, on peut observer des exercices gymniques, des étirements, des massages à certaines parties du corps. Une attention toute particulière est réservée souvent aux jambes (car c'est grâce à elles que les conteurs vont s'approprier de l'espace scénique), aux bras et aux mains (sources principales de la mimique gestuelle), au ventre (avec comme but celui de régulariser la respiration et gérer une partie des symptômes engendrés par le stress) et au visage (source, avec le ventre, de la richesse des couleurs et des sonorités de la voix ainsi que de l'expressivité faciale du conteur).

Une fois cette première partie d'échauffement physique terminée, le conteur commence le processus de situation dans le conte et dans les images mentales qu'il utilisera lors de sa performance. Ce moment est fondamental et demande au conteur une grande concentration. Le grand avantage, d'après les témoignages récoltés, de la mise en place d'une procédure de ce type, est de permettre au conteur de monter sur scène avec un petit stock d'images déjà prêtes à être évoquées. Cela faire en sorte qu'il soit immédiatement efficace dans le principe de figuration. Quelques conteurs effectuent, pour se préparer, une sorte de répétition technique, ou à l'italienne¹²⁷, en revoyant mentalement les séquences fondamentales du conte et les éléments les plus importants à garder à l'esprit. Ces éléments touchent par exemple à la caractérisation des personnages ou des lieux et aux émotions à susciter auprès du public.

D'autres conteurs répètent des passages importants, surtout les débuts des contes, en commençant à y insérer des gestes, des déplacements, des positionnements du regard ou de la mimique faciale.

Lors de ce moment, certains conteurs profitent aussi du calme pour se reconnecter à leur figure de conteur : certains relisent leurs carnets personnels, certains observent leurs gri-

¹²⁷ Les expressions « répétition technique » et également « à l'italienne » (en italien « *prova tecnica* » o « *prova all'italiana* ») indiquent dans le langage courant des conteurs italophones une répétition qui consiste à revoir mentalement les différentes séquences du conte (ou de la pièce dans le cadre d'un comédien jouant d'autres genres de théâtre) afin de les rappeler. Ce type de répétition est très utilisé avant de monter sur scène et aide le conteur (ou le comédien) à s'assurer d'avoir parfaitement en tête le déroulement du spectacle.

gris¹²⁸. Cette connexion est fondamentale dans la pratique d'un bon nombre des conteurs que j'ai pu interviewer et transparait également des motivations à suivre un parcours dans l'art de la conterie, comme j'ai déjà pu l'observer dans la deuxième partie de ce travail. Les conteurs se réfèrent habituellement à la figure du conteur contemporain comme individu inséré dans une succession historique de plusieurs générations de conteurs. C'est notamment lors de ces moments d'avant-performance que ce lien se manifeste.

Le conteur se situe donc doublement : une première situation à lieu par rapport au conte qu'il va performer ; la deuxième situation touche personnellement le conteur par rapport à son positionnement dans cette chaîne historique.

Un élément intéressant de cette préparation à la performance est le fait que cette dernière ne doit pas nécessairement avoir lieu totalement en dehors de la scène et en absence du public. Il n'est pas rare qu'à l'arrivée du public, le conteur soit déjà sur scène et soit en train de terminer son échauffement.

Dans ce cas, le conteur aura la tendance à inverser les moments et il va donc commencer par le moment de situation, pour ensuite rebondir sur l'échauffement physique, qu'il va effectuer - totalement ou en partie - sur scène pendant que le public s'installe.

L'accueil

Le moment de l'accueil marque l'entrée en contact du conteur avec son public.

Comme le conte a besoin pour fonctionner d'une étroite relation entre ces deux pôles, il est important qu'un rapport de confiance s'installe dès le début. C'est pour cela que le conteur peut déjà se trouver sur scène (ou très proche d'elle, devant ou à côté) à l'arrivée du public.

Carlo Ottolini, lors d'un entretien, avouait : « [...] et puis j'adore me faire trouver déjà sur scène à l'arrivée des enfants, les saluer, les accueillir, répondre à leurs questions [...] ». Cette stratégie est utilisée aussi dans des spectacles destinés aux adultes, à condition que la scène de performance le permette. Parfois, surtout dans le cadre de grands théâtres, la hauteur de la scène et la distance entre celle-ci et les premières files de sièges réservées aux spectateurs, empêche cette première prise de contact. La lumière aussi, habituellement assez sombre et ne permettant parfois d'avoir une vision claire jusqu'au fond de la salle, joue en rôle dérangeant. C'est également pour ces raisons que Roberto Anglisani affirmait que le fait d'avoir fait entrer le conte au théâtre l'aurait en quelque sorte tué. Dans ce type de cas les conteurs utiliseront

¹²⁸ Mes observations ont montré que certains conteurs possèdent des petites amulettes ou d'autres objets qu'ils amènent avec eux aux spectacles et aux moments de formation, bien que cette pratique ne soit pas généralisée et certainement moins diffuse que celle du carnet personnel.

une entrée sur scène plus classique, en attendant dans les coulisses l'extinction des lumières de salle, en sortant et en commençant directement leur performance. La prise de contact avec le public se limitera ainsi au simple fait de souhaiter rapidement la bienvenue.

Les conteurs semblent donc profiter, si la scène le permet, de cette possibilité d'interaction avec le public avant de commencer leur conte. Mes observations des conteurs en situation de performance montrent une présence sur scène en train de terminer leur échauffement et en répondant aux questions adressées par les spectateurs à propos du spectacle, de la scène, d'eux-mêmes et ceci est l'un des aspects qui frappent le plus le spectateur à sa première expérience avec cette forme théâtrale¹²⁹.

Le conte est donc précédé, en plus que par la préparation personnelle du conteur, par la création de cette relation sociale fondamentale et à la base du processus de figuration. Encore une fois le but semble être celui d'anticiper la création de ce lien afin de maximiser l'efficacité du processus de figuration dès le début du conte.

Le début

Le début du conte (qui, souvent ne coïncide donc pas avec le début de la performance) est un autre moment qui mérite d'être observé. Chaque conteur a ses stratégies personnelles et ses buts à atteindre par ce commencement. Si la formule classique « *C'era una volta*¹³⁰ », est encore très rependue, surtout dans les contes et les spectacles destinés aux enfants, nombreuses autres formes coexistent aujourd'hui sur mes terrains.

Certains conteurs profitent des formules du début pour rappeler des règles de comportement lors du spectacle. Valeria Nidola, par exemple, a l'habitude de le faire en demandant également aux enfants de ce masser leurs fronts. Certains autres signalent de façon plus ou moins solennelle l'arrivée du conteur sur scène et le début du conte. C'est le cas, par exemple, d'une performance mise en scène par le Teatro dell'Orsa à laquelle j'ai eu l'occasion de participer et qui demandait, à chaque conteur participant, de commencer leur moment de narration en récitant la comptine (écrite par le poète italien Bruno Tognolini) qui suit :

¹²⁹ Une partie des entretiens a été réalisée avec des spectateurs pour chercher à déterminer leurs points de vue sur plusieurs éléments de mon analyse. En me concentrant sur les « spectateurs débutants », c'est-à-dire sur les spectateurs n'ayant qu'une expérience d'assistance limitée en ce qui concerne la narration dramatisée, je peux affirmer que cet élément de surprise à propos de la figure du conteur déjà sur scène et dialoguant avec son public revient fréquemment dans leur discours.

¹³⁰ Formule équivalente à l'expression française « Il était une fois ».

*Il sole sta fermo e più non tramonta
È qui il cantastorie che adesso racconta.
Il tempo sta fermo e tutti i minuti
Si sono già messi seduti*¹³¹.

Cette comptine marque, d'un côté, l'arrivée du conteur sur scène et, de l'autre, la nécessité de rester calme (le soleil et le temps se sont arrêtés) et de s'asseoir (comme l'ont fait les minutes). D'autres conteurs, en revanche, utilisent des instruments de musique pour jouer des petits morceaux introductifs (qui sont parfois repris pendant le conte ou à la fin de la performance) ou pour créer un tissu sonore, par exemple à l'aide de percussions, comme c'est le cas de Michela qui utilisait son bâton de pluie avant chacun de ses contes. D'autres conteurs chantent une berceuse ou un autre chant en relation au conte qui va suivre. Certains conteurs par exemple chantent l'introduction au conte. Finalement, certains conteurs s'adressent simplement au public en le saluant, en le remerciant d'être là et en introduisant le conte qui suivra.

Ces stratégies, bien que différentes, semblent avoir des logiques similaires.

La fonction d'un début de ce type est d'accompagner le public vers le conte, vers un moment qui est jugé par mes interlocuteurs comme un changement en relation à la réalité que le public a vécu jusqu'à ce moment. C'est à ce point que le conteur endosse pleinement son rôle de maître de cérémonie qui va, grâce à son oralité, gérer les lieux, les personnages et les événements qui vont construire le conte. Le choix, souvent préféré par mes interlocuteurs, d'utiliser des comptines ou des chansons relève de cette volonté de produire un changement, qui se manifeste et devient saisissable par le biais du rythme de la parole qui change et qui s'instaure dans les oreilles des spectateurs avec une régularité nouvelle. C'est par exemple la logique utilisée par les *cuntisti* siciliens, dont Mimmo Cuticchio se veut être le dernier héritier. Ces conteurs utilisaient des changements dans le rythme de leurs contes pour marquer les passages les plus importants de leur narration. Ainsi, un *cuntista* commençait à conter normalement dans son patois, pour ensuite changer de rythme, déplacer les accents des mots, introduisant des syncopes et des pauses donnant à la narration une allure immédiatement reconnaissable.

Tous les conteurs remarquent l'importance de faire en sorte que le public soit introduit doucement mais efficacement au conte. Continuant le discours que nous avons déjà pris en

¹³¹ Traduction personnelle en français : « Le soleil s'arrête et il ne se couche plus. Le conteur qui racontera est arrivé. Le temps se bloque et même les minutes se sont déjà assises. »

considération à propos de la difficulté de ce genre de théâtre pour le public, Baliani soulignait l'importance de préparer les spectateurs à la réception du conte et au travail qu'ils devront accomplir. Les stratégies que je viens de détailler sont mises en acte avec ce but.

La phase centrale et les ponts

Une fois que le conte a débuté, la performance du conteur entre dans sa phase centrale, dans laquelle le conte est transmis aux spectateurs selon les éléments techniques que nous connaissons désormais. Une mention importante doit être faite à propos de ce que j'ai appelé « les ponts ». Ces moments sont propres aux spectacles composés par l'enchaînement de plusieurs contes et visent à connecter les différentes parties du spectacle pour lui donner une unité d'ensemble.

À la fin de chaque conte le conteur peut utiliser certaines stratégies déjà vues dans l'analyse des différentes formes de début, pour relancer le conte suivant. Après les applaudissements, le conteur reprend parfois la même forme de début (ou une nouvelle) et après avoir remercié le public recommence à construire ce temps nouveau dont je viens de parler en préparant donc les spectateurs à une nouvelle partie du spectacle. Les ponts semblent être nécessaires, pour contraster la chute de tension et d'attention qui a souvent lieu vers la fin du conte, quand les spectateurs sortent du processus de figuration et marquent la conclusion de la conterie par leurs applaudissements. Il est fondamental pour le conteur de bien reposer le cadre de performance avant de recommencer à raconter, car sinon il sera difficile que le processus de figuration se remette en marche efficacement. Pour prévenir ce problème, certains conteurs que j'ai observés ont l'habitude de préciser, en phase de début du spectacle le nombre de contes qu'ils vont raconter, les contenus et – éventuellement – la durée.

La fonction de pont peut être incarnée aussi par ce que certains conteurs appellent le conte-cadre (ou plus simplement cadre¹³²), c'est-à-dire le conte avec lequel un spectacle débute et qui a comme fonction celle de donner une raison d'exister dans le déroulement du spectacle, les différents contes que le conteur a prévu. Typiquement, un cadre pourrait être un conte mettant en scène, par exemple, un roi triste et l'arrivée de plusieurs aventuriers qui chercheront avec leurs contes à le faire rire. Le conte-cadre est souvent présent dans les spectacles adressés aux enfants, car il permet à ce public de mieux suivre le déroulement du spectacle, en rappelant des personnages et une situation initiale qui revient après chaque conte. Cet élément donne une image générale du spectacle cohérente, prévoyant ainsi les chutes d'attention dont je viens de parler.

¹³² Je traduis personnellement en français les mots « *racconto quadro* » et « *quadro* » qui me semblent être les expressions les plus utilisées par mes conteurs pour définir cet élément.

La formule de clôture

En analogie à ce qui se passe avec les formules d'ouverture ou de début, les conteurs utilisent parfois des formules pour terminer leur performance. Le but de ces formules serait celui de marquer, comme pour les formules de début, une transition ou un changement de temps, mais cette fois-ci à l'envers. Grâce à ces formules, le conteur et ses spectateurs passent du temps destiné au conte, au temps ordinaire caractérisé par un rythme propre à la vie de tous les jours. Il y a donc une sortie, du statut de spectateur qui amène les individus à endosser à nouveau le rôle social qu'ils avaient à l'arrivée dans le lieu de performance du conteur.

Encore une fois, ces formules sont très variées et leur choix dépend du conteur, du type de conte, du public auquel le spectacle est adressé.

La solution de continuité entre la formule de début, les éventuels ponts et la formule de clôture ne semble pas être une obligation. Chaque conteur est libre de mélanger les différentes modalités (comptines, chants, musique) comme il le désire. Mes observations ont cependant montré que – dans cette partie finale de la performance sur scène – les comptines semblent être préférées à d'autres formes. La raison est à rechercher dans la structure de cette forme expressive : la plupart des comptines utilisées par les conteurs pour terminer leur performance sont brèves, simples et dénotent un rythme régulier, éléments qui accompagnent efficacement le public, encore pris par le conte et le processus de figuration, vers cette dernière transition.

Au niveau des contenus, les formules de clôture peuvent signaler différentes informations.

La première information qui est souvent présente est la déclaration de la fin du conte. Cette information est donnée par le conteur sans mettre d'accents sur la forme, mais simplement en annonçant que le conte s'est terminé. Parfois cette information n'est pas donnée, par exemple dans le cas où le public anticipant la fin du conte et commence à applaudir le conteur.

La deuxième information que le conteur souhaite parfois communiquer à son public, est l'invitation à partager le conte avec d'autres personnes en dehors de cette performance. Une comptine utilisée par des élèves du Teatro dell'Orsa de Reggio Emilia dit par exemple :

« E se queste storie non vi hanno toccato

lasciatele qui, nel mondo fatato.

Ma se queste storie il vostro cuore le sente,

Portatele in mezzo a tutta la gente. »¹³³

¹³³ Traduction en français : « Et si ces histoires ne vous ont pas touché, laissez-les ici, dans le monde des fées. Mais si votre cœur a senti ces histoires, amenez-les auprès de tout le monde. ».

Cet exemple est fascinant car, en plus de l'invitation à partager le conte et à poursuivre donc cette chaîne perpétuelle de conteurs à laquelle le performer s'est connecté en phase de préparation à la performance, elle contient aussi un autre élément intéressant, à savoir l'existence d'un *mondo fatato* (un monde de fées) donc d'un ailleurs que le conteur et les spectateurs ont pu côtoyer ensemble dans le moment de performance. Ces moments de clôture étaient également utilisés par les conteurs – par les conteurs à tradition orale du passé – pour demander un soutien matériel ou économique de la part des spectateurs. L'une des formules typiques était par exemple :

*« E vissero per sempre felici e contenti,
mentre noi siamo qui, senza niente sotto ai denti »¹³⁴*

Ce type de formules semble avoir disparu à l'heure actuelle, probablement car la plupart des spectacles sont payés sous forme de cachet établi à l'avance et ne demandent plus une participation économique directe du public suivant l'appréciation de la performance d'un conteur.

Afin de souligner ce moment si important, le conteur change parfois de posture. Après une petite pause, soit il regagne le centre de la scène, soit il s'assit sur sa chaise (si la chaise est présente sur scène). Ce changement dans l'occupation de l'espace prépare le public, en quelque sorte, à accomplir la transition dont je viens de parler. La situation spatiale du conteur au centre de la scène est fondamentale, car lui permet de reprendre le contact du regard avec l'ensemble de son auditoire. Pour cette raison, aucun conteur ne prononcerait jamais des formules de clôture avant d'avoir rejoint le centre de la scène.

À la fin de ce moment de clôture, le conteur a trois possibilités : soit il sort de la scène et il attend les applaudissements du public pour rentrer et remercier ; soit il reste assis (s'il se trouve dans cette posture) ou debout ; soit il change de posture (donc il s'assit s'il est resté debout ou il se lève s'il est resté assis lors de la déclamation de la formule de clôture).

Le moment de clôture marque donc en même temps une invitation à garder le conte dans les esprits des spectateurs et à effectuer une transition pour sortir du processus de figuration. Les spectateurs reprennent ainsi conscience de leur rôle et le conteur termine sa fonction de

¹³⁴ Traduction personnelle en français : « Et ils virent tous heureux, tandis que nous sommes ici sans rien à mettre sous les dents [= à manger]. »

maître de cérémonie en se soumettant aux jugements du public, appréciation qui a lieu dans la dernière partie de la performance.

Les remerciements

C'est après la phase de clôture que la performance entre dans sa dernière phase, celle des remerciements. Nous avons déjà parlé du changement de statuts auquel conteur et spectateurs se soumettent dans la phase de clôture. Dans la phase des remerciements, le fait d'endosser à nouveau ces statuts originaires, devient manifeste. Autrement dit, conteurs et spectateurs jouent leur rôle comme dans n'importe quelle pièce théâtrale. Le public, manifeste son appréciation en applaudissant le conteur et en lui criant des mots d'encouragements comme « *Bravo !* », « *Bene !* » ou « *Grazie !* ».

Le conteur, quant à lui, se lève (s'il s'était assis en terminant son conte) ou rentre sur scène (s'il été sorti) pour remercier le public. Le remerciement de la part du conteur se manifeste par deux actions qui ont lieu dans la totalité des cas simultanément. La déclamation de mots de remerciement (typiquement, par exemple, « *Grazie !* » ou « *Grazie mille !* » ou encore « *Grazie a tutti !* ») et la révérence. Si des collaborateurs à la régie ont travaillé à la réussite du spectacle, c'est à ce moment que le conteur les remercie, en les indiquant d'un geste de sa main.

Parfois, le conteur attend que les applaudissements baissent d'intensité pour prendre à nouveau la parole et prononcer quelque phrase en remerciant les spectateurs de l'attention, en remarquant à quel point il a été content de partager ce moment avec eux ou dans certains cas en soulignant un comportement dérangeant de la part de certains spectateurs. Lors d'un spectacle destiné à des écoles secondaires de Milan par exemple, dans la phase des remerciements et après que les applaudissements s'étaient arrêtés, Carlo Ottolini s'est adressé aux élèves en remarquant que les comportements de certains d'entre eux l'avait profondément dérangé, au point qu'il avait pensé interrompre le spectacle une ou deux fois.

Suite à ce dernier échange, le conteur sort de la scène (pour y rentrer, éventuellement, si les applaudissements du public se poursuivent en l'encourageant à rentrer) s'assit ou reste debout. Il n'est pas rare qu'avant de quitter définitivement la scène, le conteur interagisse encore quelque peu avec certains spectateurs, surtout ceux placés dans les premiers rangs.

Parfois le conteur remercie le public en racontant encore un conte très court, de une-deux minutes. Mes observations ont cependant montré que cette pratique est très rare.

Normalement, le public ne quitte le lieu de performance qu'une fois que le conteur est définitivement sorti de la scène. Il n'est pas rare que la sortie de la scène ne se passe pas, si l'emplacement le permet, par le même chemin de l'entrée sur scène, donc par les coulisses

latérales ou postérieures, mais par le devant. Ce procédé fait en sorte que le conteur puisse aller saluer personnellement des personnes du public (collègues conteurs, élèves, amis ou simplement des spectateurs qui ont échangé avec lui pendant la pièce).

La phase finale des remerciements dénote encore une fois l'importance du lien social qui s'instaure entre un conteur et son public et qui est à la base du processus de figuration. Les deux pôles de la relation sociale prennent le temps de se saluer avant de se séparer et en remerciant son public, le conteur lui accorde une importance et une légitimité dans la réussite de la performance.

Conclusion - création, répétition et performance : trois moments distincts ou trois nœuds du même réseau ?

En commençant cette analyse sur le processus de création des conteurs italiens à théâtre, nous avons tout de suite remis en cause la pertinence d'un modèle de succession chronologique des trois phases constitutives de ce processus : la création, la répétition et la performance. L'idée de départ que j'ai essayé de suivre semblait être plutôt celle d'un développement quasi-simultané de ces trois dimensions dans une sorte de réseau.

L'analyse des pratiques (combinant l'étude des moments de performance et le travail des conteurs en coulisse) permet actuellement de confirmer ce développement simultané des différents moments : les conteurs effectuent des va-et-vient fréquents entre ces trois moments. Cette logique de travail constitue une véritable essence du travail des conteurs, et elle semble ne jamais s'arrêter. Elle accompagne et nourrit la relation que le conteur entretient avec les contes de son répertoire tout au long de sa carrière.

Chaque moment du processus créatif a besoin des deux autres pour pouvoir être défini et compris, suivant le principe du développement en réseau déjà évoqué. Nous pouvons facilement nous rendre compte que la performance n'est pas pleinement compréhensible sans se pencher sur les moments de la création et des répétitions. Mes observations montrent cependant qu'il n'est pas possible de comprendre les répétitions sans toucher un mot sur les performances et la création et que la création ne peut pas se comprendre sans la mettre en relation aux moments de la performance et de la répétition.

La distinction entre ces trois parties peut se faire uniquement avec des buts opérationnels et descriptifs car nous nous sommes aperçus de l'interdépendance très forte entre ces nœuds dans la réalité de la pratique du conte dramatisé italien.

Le seul moment du processus créatif qui semble pouvoir être clairement situé d'une façon chronologique est celui de la création, mais cette distinction ne s'applique que dans un

premier temps. Nous pouvons observer et déterminer facilement le début du processus avec lequel le conteur commence à travailler sur un nouveau conte et le travail qui le mène à concevoir un premier noyau de pièce, à performer. Cependant, dès que le conteur s'ouvre aux premières répétitions, on entre dans cette dynamique de réseau et création, répétition et performance commencent à se fusionner, pour donner lieu à un processus dans lesquels chaque nœud du réseau influence mutuellement les autres.

Cette analyse nous montre également que pour comprendre ce processus créatif dans son ensemble, il faut nécessairement combiner entre elles plusieurs approches analytiques du phénomène théâtral. La complexité de la structure du processus créatif des conteurs demande – pour être analysée dans son intégralité – d'observer simultanément les conteurs dans les phases de performance publique et dans les coulisses de ces performances. Il n'est pas possible, autrement dit, de rendre pleinement compte de ce qui se passe quand un conteur crée en s'appuyant uniquement sur une analyse de la performance (comme le théorise la courant des *performance studies*) ou sur la simple analyse de ce qui se passe dans les coulisses avant la situation de dramatisation (comme le prétend l'anthropologie théâtrale).

La pleine compréhension de la partie créative sous-jacente au théâtre de narration italien, demande donc – encore une fois – cette fameuse « pensée en stéréophonie », (Nattiez, cité par Schulte Tenckhoff 2009) capable de mettre en relation ces deux dimensions constitutives à même titre de la pratique de la narration dramatisée.

Entre coulisse et scène il ne semble pas y avoir – donc – une barrière mais un lien d'interdépendance qui demande une approche pluridimensionnelle qui soit capable d'en montrer la richesse de toutes ces interconnexions.

L'analyse anthropologique du processus créatif est une branche de notre discipline encore à ses premiers balbutiements, ce qui engendre une difficulté assez importante à repérer des sources théoriques ou méthodologiques sur lesquelles se baser et des études de cas qui puissent fournir des points de comparaison. Cependant, le potentiel de ce type d'analyse est à mon avis immense car le fait de se concentrer sur l'analyse des processus de création permet de mieux connaître les résultats d'un travail artistique et les implications de toute une série d'acteurs, de logiques sociales et personnelles qui resteraient cachés en se consacrant uniquement à l'étude de la performance ou à l'analyse de l'objet artistique achevé.

Epilogue : «Et ils vécutent heureux jusqu'à la fin des temps »

Les trois parties principales par lesquelles mon travail de thèse était composé, ont permis aux lecteurs de se familiariser à trois composantes fondamentales pour comprendre les modalités de fonctionnement de cette forme théâtrale appelée « théâtre de narration italien ».

Il est donc, maintenant, le temps de conclure ce travail d'enquête et pour cela, je vais revenir sur les deux problématiques qui ont guidée mon analyse, à savoir la volonté, tout d'abord, de combler un vide théorique et analytique existant aujourd'hui dans les sources qui ont étudié cette forme théâtrale et, ensuite, de comprendre si le conteur peut reprendre la place qui était propre de l'auteur dans la vision de Foucault, Barthes et d'autres auteurs, déjà cités dans le prologue de ce travail.

Revenir sur ces deux problématiques me permettra de mettre également en lumière une série de résultats que, bien que ne faisant explicitement partie de mon questionnement initial, sont à mon avis dignes de note et méritent donc d'être problématisés.

Comblent le vide théorique autour du théâtre de narration italien

Ma première problématique tirait sa raison d'être de la constatation d'un vide théorique, que je qualifierais de perturbant, dans les sources scientifiques qui se sont consacrées à l'analyse du théâtre des contes en Italie.

Dans toutes les sources considérées, qui ne sont pas nombreuses à vrai dire, j'ai constaté trois vides fondamentaux : des acteurs sociaux, de l'histoire et des processus de formation et d'initiation à l'art de la conterie. J'ai donc essayé de mobiliser mes données pour combles ces vides et montrer la complexité intrinsèque de ce phénomène théâtral.

Le théâtre de narration en Italie : une histoire plus plurielle que ce que l'on pense

Les sources écrites jusqu'aujourd'hui ont l'habitude de considérer peu d'acteurs sociaux dans la naissance et le développement du théâtre de narration italien.

L'apport de Marco Baliani, qu'avec son *Kohlhaas* a donné naissance officiellement à cette nouvelle forme théâtrale n'est pas à remettre en cause, comme également les deux autres comédiens de celle que j'ai appelé la triade fondamentale, c'est-à-dire Laura Curino e Marco Paolini. Cependant, il faut considérer que – après ces trois comédiens (et l'apport – trop souvent oublié du metteur en scène Gabriele Vacis) – d'autre professionnels se sont unis à cette triade, en donnant naissance à une deuxième vague de conteurs qui, à son tour, a permis à une troisième vague de conteurs (cette fois-ci autant de professionnels que d'amateurs) d'émerger.

Cette vision est plus complexe que celle qu'une première lecture des sources écrites nous permet et montre le caractère en perpétuelle évolution de cette forme de théâtre. En effet, les trois vagues considérées dans mon analyses de déclinent différemment les unes aux autres, suivant le type d'acteurs (la 1^{ère} vague et en large partie la 2^{ème} sont apanage de conteurs professionnels, tandis que la 3^{ème} vague voit l'explosion des conteurs amateurs), le type de formations offert (la 2^{ème} vague marque la naissance des cours de formation qui sont destinés à des conteurs en large partie déjà formés par des écoles de comédiens professionnels tandis que la 3^{ème} vague ouvre ces moments de formation même à des aspirants conteurs n'ayant jamais suivi de formation théâtrale), les thématiques traitées par les pièces (la 1^{ère} vague est articulée essentiellement autour de pièces ayant une forte composante de revendication sociopolitique tandis que la deuxième vague introduit également les sous-genres du théâtre de la mémoire et du conte pour enfants, qui sont perpétués également par la 3^{ème} vague) et – finalement – par la forme et l'esthétique du langage théâtral (la 1^{ère} vague de conteurs se basant sur un langage très proche du théâtre pauvre de Grotowski, qui a évolué et s'est progressivement enrichi à travers l'arrivée des conteurs de la 2^{ème} et de la 3^{ème} vague).

Plusieurs chemins de formation pour essayer de maîtriser des tensions

L'analyse des données issues de ma recherche a montré à quel point la non-institutionnalisation du parcours de formation pour devenir conteur et pour se perfectionner dans son art a donné lieu à une offre de cours, stages et laboratoires multiple et variée.

La distinction la plus importante parmi toutes ces propositions semble être celle qui partage les cours entre ceux qui sont ouverts aux débutants et ceux qui sont, par contre, réservés aux conteurs initiés ou ayant une pratique régulière ou professionnels.

Certains cours prévoient de traiter la conterie dramatisée dans sa globalité et en général (surtout dans le cadre des cours offerts aux débutants mais pas uniquement) tandis que d'autres se consacrent plutôt à l'étude d'un élément particulier (une forme particulière de conte, la réalisation d'un projet de mise en scène, un contexte de conterie particulier, etc...).

Les méthodes et les exercices proposés aux apprentis dépendent en large partie de l'expérience du formateur et peuvent toucher des éléments techniques provenant d'autres genres de théâtre, le travail sur la vocalité, des éléments d'improvisation etc...

Cependant, deux éléments sont toujours présents, dans n'importe-quel cours et à tous les niveaux (du débutant au professionnel).

Le premier de cet élément est le travail sur les images mentales et sur la capacité du conteur à les évoquer auprès de son public, que j'ai appelé principe de figuration. Le deuxième, par contre, est le travail sur le langage corporel et surtout sur l'utilisation du geste et son

économie. Ces deux éléments de travail, en effet, accompagnent tout conteur lors de ses performances et de ses moments de création ou de répétition : toute stratégie de travail d'un conteur doit produire une synthèse parfaite entre les images mentales à évoquer et l'utilisation de sa mimique et de sa gestuelle, afin de rendre sa conterie efficace, c'est-à-dire de permettre aux spectateurs de suivre le conteur dans sa performance.

L'analyse des parcours de formation m'a permis également de montrer comment le travail du conteur, apparemment spontané et naturel, cache en réalité une série de tensions au milieu desquels le conteur évolue. Les principales sont :

- La tension entre l'ensemble de la technique théâtrale que le conteur apprend dans sa formation et le recours à des apports plus personnels provenant de sa personne (ses souvenirs, son vécu, ses émotions). Souvent le conteur doit choisir si se baser sur un sentiment qu'il ressent ou une image mentale qui lui vient à l'esprit par son vécu ou si ces images nécessitent d'être modifiés (ou même exclues) de son conte car, par exemple, dérangeantes au niveau du rythme.
- La tension entre le texte écrit et la place laissée à l'improvisation. Nous avons vu plusieurs fois que les conteurs choisissent de façon très personnelle jusqu'où baser leur pratique de la conterie sur des textes écrits ou sur de l'improvisation. Dans la plupart des cas, les conteurs professionnels utilisent plutôt des textes écrits appris par cœur, tandis que rares sont les conteurs travaillant sur une improvisation pure. Dans la plupart des cas, les conteurs utilisent des canevas de séquences qui leur donnent la ligne directrice du développement du conte et, ensuite, ils improvisent en les suivant. Cependant, la frontière entre ce qui est écrit et ce qui est improvisé, dans ce cas est fortement dépendant du conteur et même du conte. Encore une fois, ce qui compte est de trouver le bon équilibre permettant au conte d'être fluide et d'évoquer des images mentales efficaces auprès du public.
- La tension entre les passages descriptifs et les passages touchant aux actions dans les différents contes. Les conteurs ont besoin des deux types d'éléments dans leurs contes, les descriptions permettant au public de créer des images mentales suffisamment travaillées mais risquant également de casser le rythme, les passages racontant des actions – en revanche – produisant un rythme embarquant le public mais risquant également de passer trop vite sur des éléments descriptifs importants dans la formation d'une bonne image mentale. Encore une fois, c'est le conteur qui doit résoudre le dilemme en équilibrant les passages suivant aussi les résultats de ses performances et en explorant des nouvelles voies de travail.

- La tension entre l'usage de la parole et l'emploi du langage corporel. Le fait d'utiliser des gestes ou des postures peut enrichir le conte, et donner ce que certains de mes conteurs appellent des « couleurs » particulières. Cependant, une mimique gestuelle trop présente de ce langage peut créer des interférences avec la parole et déranger la compréhension de la part du public. Le conteur doit, encore une fois, choisir en fonction en essayant tout au long de ces répétitions et de ses performances. Cette tension est d'autant plus importante car c'est sur elle que se base très souvent la distinction faite par mes interlocuteurs entre ce qui serait un conteur et ce qui serait un comédien et également parce que les conteurs étrangers (par exemple francophones ou espagnoles ou canadiens) marquent dans leurs discours une distinction nette entre le théâtre de narration italien et l'activité des néo-conteurs car, les premiers utiliseraient trop la dimension gestuelle et physique dans leur performance de conterie.

Une dernière forme de tension peut également être observée bien qu'elle touche, contrairement aux autres, seulement les conteurs ayant accédé au statut de formateurs. Il s'agit de la tension entre ce statut et celui de conteur. Comme nous avons souligné dans le deuxième acte de ce travail, un conteur n'accède pas au statut de formateur une fois pour toutes, mais il doit soigner sa réputation et l'image que les autres conteurs, surtout les apprenants, ont de lui. Pour atteindre ce but, le formateur est obligé à renouveler perpétuellement sa production théâtrale, à jouer régulièrement sur scène et à acquérir une série de connaissances et d'expériences lui permettant de faire évoluer les moments de formations qu'il offre.

Le processus créatif : 3 nœuds en étroite et perpétuelle corrélation

La dernière partie analytique de mon travail a été consacrée au processus de création permettant aux conteurs de créer, perfectionner et performer leurs spectacles. Cette analyse m'a permis de montrer la complexité du processus créatif que, pour un conteur, ne se termine pratiquement jamais. Partant d'une tripartition en trois moments (création, répétition et performance) que l'on pourrait penser comme diachroniquement organisés, nous sommes arrivés à la conclusion que – en réalité – ces trois moments reviennent perpétuellement dans le travail d'un conteur, qui continue à modifier son conte tout au long de son activité, suivant les réponses du public, ses idées, etc...

Au centre de ce dialogue constant entre les trois moments, se trouve le principe que j'ai nommé harmonisation du conte et qui permet au conteur d'introduire des modifications à son conte là où il les juge nécessaires.

Cette dernière partie fut également l'occasion de montrer une série de figures avec lesquelles le conteur peut travailler (metteur en scène, auteur, techniciens du son et de la lumière) qui montrent comment – surtout dans le cas des conteurs professionnels – la figure du conteur est aujourd'hui supportée par une série d'autres acteurs sociaux qui permettent aux pièces du théâtre de narration d'exister.

Le conteur italien, un nouvel auteur dans le XX et le XXI siècle ?

La deuxième problématique d'enquête qui a guidé mon travail analytique touchait la figure du conteur et son rôle dans la société italienne contemporaine.

Partant des théories mises en avant, entre autres, par Barthes et Foucault, qui théorisaient une progressive disparition de la figure de l'auteur mais, et cela surtout en lisant Barthes, un besoin intrinsèque de l'être humain de connaître la personne qui a créé un œuvre littéraire, je me suis questionné sur la possibilité que le conteur soit cette nouvelle figure dont le public a besoin pour remplacer l'auteur.

La diffusion de plus en plus croissante du théâtre de narration, la considération de plus en plus grande des conteurs (qui sont souvent appelés à performer dans des festivals de théâtre, ou à parler de leur art lors de conférences publiques ou à travers les médias), la multiplication de l'offre de stages et cours de formation et l'apparition de nouveaux festivals consacrés au théâtre de narration, sont des symptômes qui pourraient confirmer cette vision.

Mais qu'est-ce que les conteurs pensent de tout ce discours ? Est-ce que leur avis se retrouve dans l'importance croissante que le public semble leur accorder ?

Ces questions ne trouvent pas de réponses faciles à donner, mais en parcourant à nouveau les analyses qui composent ce travail, je peux ébaucher quelques pistes de réflexion qui pourront – peut-être – nous fournir des éléments à considérer.

Le premier élément qu'il est important à souligner est le fait que les conteurs ont une vision mitigée de la fonction de nouveaux auteurs que l'on pourrait leur attribuer.

Les conteurs professionnels, sont les plus attentifs à ce rôle d'auteur, au moins d'un point de vue purement formel. En effet, lorsqu'ils présentent des spectacles relevant d'une création inédite de leur part, leur nom figure en tant qu'auteur, éventuellement en couple avec celui d'un co-auteur ou du metteur en scène. Probablement et compte tenant de la nature des circuits de distribution des spectacles utilisés par ces conteurs, ce choix se justifie surtout pour des questions de protection des droits d'auteurs liés à l'ouvrage.

Cependant, certains conteurs, amateurs mais aussi professionnels, construisant leurs performances sur l'enchaînement de plusieurs contes provenant soit de sources écrites soit

de sources orales, semblent avoir plus la tendance à éviter que ce statut leur soit attribué. Dans la plupart des cas, ces conteurs appelleront « auteur » l'écrivain qui a écrit ce conte, ou – si le conte leur provient d'une source orale – le conteur ou la personne qui le leur a transmis. En quelque sorte, nous pouvons donc affirmer que c'est l'acteur social qui a permis au conte d'exister aux yeux du conteur qui obtient le statut d'auteur, selon celui-ci.

J'ai souvent posé des questions à des conteurs appartenant à ce groupe, pour savoir si cette vision ne leur pose des problèmes dans le processus que j'ai appelé harmonisation du conte. En effet, on pourrait émettre l'hypothèse que cette attribution du statut d'auteur à la personne qui a permis au conte d'entrer en contact avec le conteur, soit vue comme contradictoire par des conteurs qui ont la tendance à modifier perpétuellement leur conte.

En réalité, cette contradiction n'existe pratiquement pas aux yeux de ces conteurs. Les avis que j'ai récolté ont la tendance à juger ces modifications perpétuelles comme l'essence même d'un conte, celui qui le caractérise en tant que phénomène transmis de façon orale. Le conte, autrement dit, s'ouvre à une palette de modifications possibles dès qu'il commence à être raconté.

Les conteurs ne se voient pas, donc, comme des nouveaux auteurs mais surtout comme des individus qui ne font rien d'autre que perpétuer la nature changeante du conte : le dépositaire du statut d'auteur, cependant, reste apanage d'autres acteurs sociaux.

Cela ne veut pas dire, soyons bien clairs, que les conteurs entretiennent une relation distanciée et sentimentalement neutre avec les contes faisant partie de leur répertoire. Comme je l'ai déjà montré, l'attachement personnel à un personnage, un événement, une morale, est fondamental pour faire en sorte que le conteur choisisse le conte et commence à le travailler et – surtout – à le raconter. Ce qu'il faut en tout cas observer, est le fait que le conteur ne semble pas vouloir s'attribuer aucun mérite au niveau de la création d'un spectacle basé sur des contes venant d'autres individus.

L'avis du public semble être, en revanche, différent. Les spectateurs qui assistent à un spectacle de ce type, semblent vouloir – d'après les observations que j'ai pu conduire sur le public aux spectacles - attribuer l'origine des contes composant la performance au conteur. Ainsi, en parlant avec des spectateurs, il n'est pas rare d'entendre des expressions du style « *Le conte de Frugolina, celui de Carlo Ottolini* » même si Carlo Ottolini avait expliqué, en tout début de son spectacle que ce conte lui venait d'un auteur nommé Luigi Capuana.

Cependant, encore une fois, le mot « auteur » ne revient pas systématiquement, même lors de ces attributions explicites. Autrement dit, les spectateurs attribuent une sorte de paternité

formelle du conte au conteur par le simple fait qu'il performe cette histoire, sans pour autant le reconnaître explicitement, dans leurs discours, comme l'auteur.

Cette vision assez floue entre le statut d'auteur et de conteur pour les spectateurs est compliquée d'avantage par la tendance de certains conteurs à omettre l'indication des auteurs des contes composant leurs spectacles. Si pour les conteurs francophones, cette indication est usage courant et vu comme obligatoire¹³⁵, le recours par les conteurs italophones n'est pas du tout systématique et se limite, souvent, à répondre à la question posée par un spectateur en fin de spectacle.

Le statut d'auteur est donc ambigu chez les conteurs italophones : il peut être assumé, ce qui se passe pour les conteurs professionnels avec une pratique régulière et travaillant dans des circuits de distribution des spectacles *mainstream*, mais il est également très souvent refusé par les conteurs travaillant sur des enchainements de contes et, finalement, il est attribué au conteur par son public.

Cette analyse des différentes avis sur la question, montre qu'effectivement, suivant ce que Barthes (1993) et Foucault (1969) nous disaient, la fonction de l'auteur semble avoir réellement disparu et le conteur – au moins dans le cas du théâtre de narration italien – n'est pas l'acteur social qui peut remplacer cette figure. Les conteurs ne s'attribuent pas ce statut que dans les rares cas dans lesquels ils créent un spectacle ou la trace de contes pré-écrits est inexistante ; cependant, même dans ce cas, l'étiquette d'auteur n'est pas totalement endossée par le conteur uniquement, mais elle est plutôt partagée avec d'autres figures, les co-auteurs. Le conteur donc ne semble pas être disposé à s'endosser totalement cette figure.

Cependant, même si le conteur ne remplace pas la figure de l'auteur, nous ne pouvons pas cacher le fait que sa fonction demeure de plus en plus importante dans le panorama théâtral italien et, j'oserais même dire occidental. Il faut donc se demander pour quelle raison, cette figure devient si présente et si importante, autrement dit, quelle est sa véritable fonction artistique et sociale au sein du groupe social dans lequel elle se trouve à créer et performer ses pièces.

Après avoir consacré une grande partie de mon enquête à discuter de cette question avec mes interlocuteurs, je ne suis pas en mesure de répondre d'une façon définitive à cette question, mais deux pistes – complémentaires et opposées en même temps – se dessinent.

La première veut que le conteur soit, plutôt qu'un auteur, un médiateur entre sa figure de performer et l'auteur d'un conte. Dans les discours de mes interlocuteurs, souvent, une idée

¹³⁵ Dans les stages francophones que j'ai pu suivre, les formateurs posaient comme point de départ de la relation entre un conteur et son conte le fait de citer correctement ses sources.

revient : celle que le monde aurait besoin de conteurs pour permettre au conte lui-même d'exister et d'arriver aux individus.

Les conteurs soulignent qu'aujourd'hui, les individus vivent dans une société caractérisée par une forte présence des flux de communication, grâce à une large diffusion de toute une série de moyens de communication. Gabriele Vacis, lors d'une rencontre avec un groupe de conteurs avancés dont je faisais partie, soulignait cette omniprésence du médium de communication, surtout lié aux NTIC, qui permet à l'information de circuler plus rapidement, mais qui – en même temps – soumet l'individu à une pression assez importante, et ce rythme de plus en plus rapide, risque de nuire aux individus. Le conte serait là, d'après lui, pour changer ce rapport au temps et à l'information ; comme nous l'avons vu plusieurs fois, afin que le conte puisse exister, il faut que la relation entre le conteur et le spectateur se base sur un échange mutuel et sur une fine négociation des rythmes. Le conteur doit trouver le juste rythme dans sa narration : s'il procède trop rapidement entre les différentes séquences, le spectateur n'arrivera plus à le suivre avec ses images mentales. Si par contre, il s'étale trop sur une description par exemple, en ralentissant trop sa cadence, le spectateur risquera de se distraire. D'après Vacis donc – et d'autres conteurs confirment cette prise de position – le conte serait nécessaire pour rétablir cet équilibre entre rythme et quantité d'information.

Le conteur serait, là, une figure fondamentale car ce ne serait qu'à lui que cette tâche peut être attribuée. Sa présence sur scène et sa relation avec le spectateur sont la base sur laquelle bâtir ce retour à une information plus lente et basée sur des moyens de communication jugés comme simples et anti-technologiques par mes interlocuteurs. Le conteur, en effet, dans la vision idéalisée de son travail, n'aurait besoin que de sa voix et de son corps pour raconter : aucun décor, aucun jeu de lumières, aucune musique ou autres choses ne seraient nécessaires. Le conteur serait donc un médiateur entre son public et une forme de communication qui serait, d'après les témoignages récoltés, de plus en plus oubliée.

Cependant, ce lien ne serait pas uniquement basé sur des éléments formels mais également sur des aspects plus liés au contenu.

Autrement dit, le conteur – par son activité – permet à son public de découvrir des éléments liés à un passé et à certains aspects de sa propre société contemporaine, qui autrement n'auraient pas – d'après le point de vue des conteurs – la nécessaire visibilité.

Si on relit l'histoire du théâtre de narration, en se focalisant surtout sur les contenus des premières pièces proposées, nous voyons comment cette double nécessité (à savoir de montrer le passé mais également certains problèmes socioéconomiques de la société contemporaine) était présente dès le début.

Les premiers conteurs, en effet, ont proposé dès le début des pièces touchant à des thématiques de la société italienne contemporaine et, assez rapidement, lors du passage entre la première et la deuxième vague de conteurs, la thématique du théâtre de narration lié à la mémoire, est vite apparue. Le conteur, donc, serait un double médiateur, permettant à son public de tisser un double lien portant d'un côté à la rediffusion d'une forme de communication jugée « du passé » et de l'autre côté à la mise en évidence de certains aspects du passé et de la société italienne contemporaine.

À mon avis, bien que la figure du conteur ne puisse pas être vue aujourd'hui comme le nouvel auteur, un parallèle se dessine entre l'émergence de ces deux figures.

L'auteur tel que nous le connaissons aujourd'hui, serait en effet naît vers le XVI siècle, au moment où la dimension théocratique de la Vérité commence à être remise en question. Une nouvelle figure se chargeant de l'autorité de ce qui est pensé et dit est alors nécessaire et c'est pour cette raison que la figure de l'auteur commence à émerger¹³⁶ dans toute son importance. Il semble, aujourd'hui, que le conteur émerge par une nécessité assez similaire. Là-aussi, en effet, il y aurait une remise en question liée à une autorité, mais cette fois-ci c'est l'autorité d'un système de communication vu comme excessivement influencé par des médias et des flux communicatifs trop rapides et présents qui auraient contribué à effacer la figure de l'auteur. C'est précisément de cette remise en question que l'importante et la légitimité de la figure du conteur contemporain émerge, mais avec une autre différence capitale : le conteur ne se substitue pas à l'auteur ou aux nouvelles technologies et formes de communication : il s'insère dans le panorama de la communication contemporaine pour jouer ce rôle de médiation vers d'autres modalités et d'autres contenus de communication.

Le théâtre de narration italien, donc, nous montre cette figure du conteur-médiateur et, dans ce domaine, le conteur devient la matrice à travers laquelle penser la création artistique.

Le conteur n'incarne pas la figure d'un auteur autoritaire qui représente la seule voie pour son public d'accéder à son récit, mais – au contraire – il essaie de favoriser cet accès, tout en ne le contrôlant pas totalement. En effet, le public pourrait accéder au conte même sans passer par le conteur, en remontant par exemple à la version écrite par l'auteur de ce conte.

Le rapport entre conteur et public est donc moins linéaire et moins mutuellement exclusif que celui entre un auteur et son public.

Le conte dans sa structure et dans son contenu, autrement dit, acquiert une sorte de semi-autonomie, qui ne doit pas être confondue avec l'autonomie du mythe par rapport au rite de

¹³⁶ Cf. le cours en ligne du prof. Antoine Compagnon, « Qu'est-ce qu'un auteur » : <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php> (dernière consultation le 05 novembre 2015)

Lévi-Strauss (Lévi-Strauss). Il s'agit, là – surtout – d'une autonomie d'accès à la connaissance et aux informations véhiculées par le conte.

Nous pouvons donc dire que le conteur est – aujourd'hui – une nouvelle figure permettant – à travers cette transmission – de créer de la culture au sein d'un groupe social.

En réfléchissant plus en profondeur à cette relation particulière entre la connaissance transmise par un conte et le public, nous pouvons également comprendre la deuxième fonction du conteur italien contemporain.

Les observations menées sur mon terrain m'ont montré une certaine tendance des conteurs à vouloir disparaître derrière leur conte. Dans leurs discours, mes interlocuteurs soulignent que ce qui constitue le noyau central de leur performance c'est surtout le conte, l'histoire qui est amenée sur scène et non pas la présence scénique du conteur en soi.

Si on parcourt les différents éléments de technique transmis aux apprentis-conteurs, nous pouvons facilement noter que le but ultime de ce bagage n'est pas celui de montrer la qualité d'un « bon » conteur, mais plutôt de renforcer les images mentales pour faire en sorte que le conte s'ancre le plus facilement et le plus durablement possible dans l'imaginaire du spectateur.

De cette tendance à placer le conte au centre de leur démarche artistique, découle une volonté plus ou moins exprimée des conteurs de disparaître en « filigrane » de l'imaginaire du spectateur. Comme le dit Paolo, conteur amateur :

« Le bon conteur c'est celui qui disparaît pour laisser la place au conte. J'aime me perdre dans le conte en tant que spectateur et quand je raconte j'aimerais que la même chose arrive à mon public. Si quelqu'un se rappelle du fait que j'ai donné un spectacle, mais ne sait plus ce que j'ai conté, alors je me dis que c'est grave et je n'ai pas atteint mon but. Par contre, si quelqu'un me dit avoir écouté un conte qui l'a touché, alors là j'ai réussi dans mon intention, même si le type ne se rappelle que c'était moi qui lui ai raconté ça. »

Les conteurs, donc essaie de faire en sorte que leur présence se transforme en une sorte de pseudo-absence. Cela ne veut pas dire qu'ils estiment leur rôle inutile. Simplement, ils prennent en quelque sorte conscience de leur rôle de médiateur dont je viens de parler.

Pour cette raison et en opposition avec la figure de l'auteur sans lequel un texte ne pourrait pas être pensé, je pense qu'on pourrait qualifier le conteur italoophone contemporain de anti-auteur.

Ces deux dimensions montrent à quel point le statut du conteur italien est complexe en ce qui concerne son positionnement social et relève lui-même d'une nouvelle tension qui s'ajoute à celles déjà évoquées dans la première partie de cette conclusion.

Le conteur doit à la fois assurer sa présence, même scénique, pour permettre aux spectateurs de s'approcher à la conterie et, également, savoir disparaître derrière son conte pour ne pas interférer dans la relation qui se dessine entre le conte et le spectateur par le biais des images mentales. Nous pouvons donc affirmer que la place du conteur est, à la fois, au centre du collectif social dans lequel il performe et, à la fois, aux marges de ce collectif.

Savoir où et quand se placer relève pour un conteur des compétences techniques et sociales qui doivent être acquises par le parcours formatif et – surtout – la pratique.

Vers des nouveaux champs d'application du travail du conteur

Les réflexions menées dans cette partie conclusive ainsi que tout au long de cette thèse, montrent comment le travail du conteur contemporain est en train de devenir de plus en plus présent dans le contexte socioculturel italien contemporain. Cette même diffusion est également observable dans d'autres contextes nationaux : j'ai souvent cité le cas du Renouveau du Conte français, qui connaît la même évolution et qui précède même, chronologiquement parlant, ce qui est en train de se passer en Italie.

D'autres Pays, dont j'ai également déjà parlé, présentent des cas similaires de diffusion croissante de ce phénomène de conterie : c'est le cas de l'Espagne ou du Canada (surtout en ce qui concerne le Québec francophone) ou encore des Etats-Unis et de l'Angleterre, avec la diffusion de plus en plus importante du mouvement du *storytelling*.

La Suisse, également, semble suivre cette tendance : nous avons inclus le cas du Tessin dans l'analyse du théâtre de narration italien car nombreuses sont les points de contacts et les similitudes entre les conteurs italiens et tessinois, éléments qui vont au-delà du simple partage de la même langue. Les conteurs italiens et tessinois, en effet, se forment dans la plupart des cas chez les mêmes formateurs, racontent dans les mêmes contextes et sur les mêmes scènes et ont des répertoires très similaires (surtout en ce qui concerne les contes italiens d'écrivains contemporains comme par exemple Rodari ou Piumini). La région francophone de Suisse est également très active dans la diffusion de l'art du conte, à travers l'activité de nombreuses Associations comme par exemple l'Association Paroles¹³⁷ ou encore l'Arbre à Contes¹³⁸, qui programment des spectacles en s'appuyant également sur des salles de théâtres de la région et qui organisent différents moments de formation et à travers le travail d'une série de conteurs et conteuses professionnels et amateurs. Comme pour le cas

¹³⁷ <http://www.associationparoles.ch> (dernière consultation le 19.11.2015)

¹³⁸ <http://www.arbreacontes.ch> (dernière consultation le 19.11.2015)

tessinois, aussi les conteurs romands s'appuient fréquemment sur des conteurs issus du Renouveau du Conte français.

Cette diffusion de plus en plus grande du phénomène de la conterie, coïncide également avec un changement des contextes d'utilisation du conte.

Si dans les premières années de diffusion du théâtre de narration italien le conte était surtout vu comme un objet artistique performé dans des salles de théâtre et dans d'autres lieux, mais toujours liés à des fonctions artistiques, aujourd'hui, le conte est utilisé dans beaucoup d'autres contextes et avec d'autres fonctions.

Je vais me contenter de détailler brièvement deux cas parmi les nombreuses possibilités, afin de donner au lecteur un aperçu de la richesse d'application du conte contemporain.

Des histoires pour vendre : le *storytelling marketing*

Premièrement, le conte est aujourd'hui de plus en plus utilisé comme instrument de marketing et de promotion publicitaire. Les travaux de Christian Salmon visent à montrer exactement ce passage progressif d'un système de marketing basé surtout sur l'utilisation de logos à des stratégies de vente basées sur l'invention d'histoires. Selon l'auteur, les logos d'entreprises auraient tellement envahi le marché et l'imaginaire des consommateurs, qu'ils seraient devenu inefficaces du point de vue du marketing. L'utilisation du conte comme instrument de marketing permettrait aux entreprises de restituer une image d'elle plus humaines, en mettant justement en scène des individus qui entretiennent des rapports interpersonnels par le biais du produit ou avec le produit lui-même (Salmon 2013).

Parfois, la *story* créée aurait pour but également celui de faire connaître aux clients potentiels le passé du produit et/ou de l'entreprise qui le fabrique, afin de le fidéliser sur la base d'une série de valeurs mis en avant : c'est par exemple le cas du *3 roses Bourbon*, détaille par Salmon (2013). Le marketing est donc, typiquement, un nouveau domaine de diffusion de l'objet-conte et de la pratique de la conterie, qui dépasse la vision du conte comme uniquement un phénomène artistique.

De l'émotionnel dans les histoires : les contes comme modalité thérapeutique

Un deuxième volet de projets ayant comme objet le conte, est relatif au pouvoir thérapeutique que cet objet aurait dans des processus de guérison ou d'élaboration d'états psychologiques délicats (deuil, dépression, ou autres). Un nombre de plus en plus grandissant de thérapeutes semblent mettre en avant ce pouvoir guérisseur du conte.

Deux pistes semblent se dégager en ce qui concerne les modalités d'utilisation du conte dans ces types de parcours thérapeutiques.

Une première application est celle d'utiliser des contes écrits pour aborder certaines thématiques jugées sensibles, comme par exemple la mort ou la maladie afin de renforcer la prise de conscience de la personne en thérapie, surtout en ce qui concerne son potentiel de guérison (Chouvier 2015). Cette approche n'est pas tout à fait nouvelle : déjà Bruno Bettelheim, dans son ouvrage *Psychanalyse des contes de fées* mettait en avant le pouvoir thérapeutique du conte de fées pour surtout pour les enfants (Bettelheim 1990). Bettelheim souligne en effet comme : « *les contes aident l'enfant à découvrir le sens profond de la vie tout en le divertissant et en éveillant sa curiosité. Les contes stimulent l'imagination de l'enfant et l'aident à voir clair dans ses émotions mais aussi à prendre conscience de ses difficultés tout en lui proposant des solutions possibles aux problèmes qui le troublent.* » (Coulacoglou 2006 : 31). La richesse symbolique du conte, donc, ouvrirait presque naturellement la voie à son application dans le cadre de parcours de psychothérapie, ce qui expliquerait également son succès, sa diffusion grandissante et l'engouement qu'un nombre croissant d'individus ressent pour cet objet (Chouvier 2015).

La deuxième modalité d'application du conte dans le cadre d'un parcours thérapeutique serait l'utilisation des histoires (ou des récits) de vie.

Le point de départ, par rapport à la première application que je viens de décrire, est sensiblement différent. A la place de travailler sur le contenu (symbolique des lieux, des personnages ou de l'histoire) d'un conte existant déjà, on demande à la personne de produire un récit touchant aux thématiques qu'elle aimerait travailler avec le thérapeute.

Le travail est donc plus basé, dans ce genre de cas, sur le processus de production du récit et sur l'organisation et l'enchaînement des différentes parties plutôt que sur la symbolique (Soldati 2003). Dans la plupart du cas, en effet, les récits produits s'ouvrent moins à la dimension du merveilleux, ce qui – à mon avis – justifie moins le recours à une analyse de type symbolique et plus un travail sur les faits tels qu'ils sont présentés par la personne.

Ce recours aux récits de vie est un élément qui revient également dans les cours de formations auxquels participent les conteurs, surtout avancés. Lors de ces cours, étant donné que les participants ont déjà acquis un bon niveau de compétences techniques, il n'est pas rare que le formateur leur laisse la liberté de proposer des contes sur lesquels ils aimeraient travailler ou simplement avoir une opinion externe. Dans ce cas, le récit de vie sur des faits personnels vécus par le conteur ou par un membre de sa famille ou encore un ami est monnaie assez courante. Nombreux conteurs avec lesquels j'ai pu discuter de la question soulignent qu'en plus de la possibilité d'avoir un avis compétent au niveau technique et artistique de la part du formateur et des autres participants au moment de formation, la possibilité de performer en

public leur permet de travailler la dimension émotionnelle du conte qui les touche souvent profondément.

L'anthropologue sort de la scène et prend finalement son congé... pour y revenir un jour

Les deux exemples que je viens de détailler brièvement montrent à quel point le conte soit présent dans des domaines différents par rapport aux contextes de performance des origines et avec des fonctions différentes. Il serait cependant erroné de penser à ces changements comme des modifications ponctuelles soudaines. En réalité, ces changements s'insèrent dans le principe muable et adaptable du conte qui a toujours caractérisé cet objet. Le conte a traversé les époques et a toujours su s'adapter au contexte socioculturel de son énonciation, en cumulant en soi plusieurs fonctions nouvelles sans pour autant renier les précédentes. D'une pratique familiale avec des finalités d'apprentissage et de socialisation des individus dans des groupes sociaux il a su devenir un phénomène artistique mis en scène dans des théâtres ou dans d'autres lieux et contextes de performance et atteindre aujourd'hui ces deux nouvelles fonctions parmi les multiples autres qu'on pourrait lui attribuer.

Le conte et, plus en général le processus de construction et de performance de la narration, est à mon avis, donc, un objet fondamental à considérer pour penser et comprendre un groupe social, son fonctionnement, ses préoccupations et ses visions de la réalité qui l'entoure.

Je souligne donc l'importance de consacrer à ce phénomène social de l'intérêt anthropologique, à travers une recherche qui soit le plus que possible pluridisciplinaire et qui sache mettre en relation entre elles plusieurs approches venant des sciences sociales, mais également des théories théâtrales et des arts performatifs ou encore des sciences cognitives, des sciences de la formation et de ce nouveau champ d'enquête qui serait l'analyse scientifique du processus créatif.

Cette enquête ne constitue qu'un exemple parmi des centaines d'autres, certains certainement bien plus intéressants. Je n'ai aucune prétention que cette enquête puisse servir de modèle à des futures recherches car – comme c'est souvent le cas – chaque travail de recherche, au moment de sa conclusion et de la confrontation à d'autres avis et visions scientifiques, révèle toutes ses faiblesses, ses criticités, ses améliorations possibles et toute une série de nouvelles pistes de réflexion qui attendent juste d'être parcourues.

Cependant, j'espère que ce travail ait pu éveiller la curiosité de mes lecteurs (et mes lectrices) et les avoir stimulés à partir à la rencontre de cet objet passionnant (et parfois perturbant) qui est le conte.

Bibliographie

- AARNE, Antti et Stith THOMPSON. 1987 [1927].
The types of the folktale : a classification and bibliography. Helsinki : Academia Scientiarum Fennica.
- ADELL, Nicolas. 2011.
Anthropologie des savoirs. Paris : Armand Colin.
- ATTAL, Frédéric. 2011 [2004].
Histoire de l'Italie de 1943 à nos jours. Paris : Armand Colin.
- AUBARET, Marc. 2011.
« La littérature... orale ». in : Collectif Littorale (dir.). *Le conte. Témoin du temps, observateur du présent*. Montréal : Planète rebelle. pp 16-32.
- AUGÉ, Marc. 1997.
La guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction. Paris : Seuil.
- BACHELART, Dominique et Gaston PINEAU. 2009.
Le biographique, la réflexivité et les temporalités: articuler langues, cultures et formation. Paris: L'Harmattan.
- BALIANI, Marco. 2010.
Ho cavalcato in groppa ad una sedia. Corazzano : Titivillus Edizioni.
- BALIANI, Marco. 1991.
Pensieri di un raccontatore di storie. Genova : Assessorato istituzioni scolastiche, ufficio studi.
Collana : I quaderni dell'animale parlante 2.
- BARBA, Eugenio. 2004 [1993].
Le canoë de papier : traité d'anthropologie théâtrale. Saussan : L'Entretemps.
- BARBA, Eugenio. 1976.
Manifesto per il terzo teatro. Texte en ligne:
<http://www.teatrofragile.it/Chi%20siamo/Il%20manifesto%20del%20Terzo%20Teatro.htm>
(dernière consultation: 02.01.2015).
- BARTHES, Roland. 1982 [1973].
Le plaisir du texte. Paris : Ed. du Seuil.
- BARTHES, Roland. 1993 [1968].
«La mort de l'Auteur». in *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil. pp 61-67.
- BAUMAN, Richard. 1984 [1974].
Verbal art as performance. Prospect Heights : Waveland Press.
- BEAUD, Stéphane et Florence WEBER. 2010 [1997].
Guide de l'enquête de terrain. Paris : La Découverte.

- BECKER, Howard S. 2006 [1988].
Les mondes de l'art. Paris : Flammarion.
- BELMONT, Nicole. 2012 [1999].
Poétique du conte : essai sur le conte de tradition orale. Paris : Gallimard.
- BENJAMIN, Walter. 2011 [1936].
Le conteur - La tâche du traducteur. Paris : Ed. Payot & Rivages.
- BELTING, Hans. 2004.
Pour une anthropologie des images. Paris : Gallimard.
- BERBAUM, Jean. 1984.
Que sais-je ? Apprentissage et formation. Paris : PUF.
- BERG, Günter et Wolfgang JESKE. 1999.
Bertolt Brecht, l'homme et son œuvre. Paris : L'Arche.
- BERTAUX, Daniel. 1997.
Les récits de vie. Nathan : France.
- BETTELHEIM, Bruno. 1990 [1976].
Psychanalyse des contes de fées. Paris : R. Laffont.
- BEZILLE, Hélène et Bernadette COURTOIS (dir.). 2006.
Penser la relation expérience-formation. Lyon : Chronique sociale.
- BIACCHESSI, Daniele. 2011.
Teatro Civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta. Milano: Edizioni Ambiente.
- BIANCHI, Mario. 2008.
Atlante del teatro ragazzi. Corazzano : Titivillus Edizioni.
- BISMUTH, Hervé. 2005.
Histoire du théâtre européen: de l'Antiquité au XIXe siècle. Paris : H. Champion.
- BLANCHOT, Maurice. 2007 [1955].
L'espace littéraire. Paris : Gallimard.
- BORIE, Monique. 1989.
Antonin Artaud : le théâtre et le retour aux sources : une approche anthropologique. Paris: Gallimard.
- BOURQUI, Claude. 2011[1999].
La commedia dell'arte : introduction au théâtre professionnel italien entre le XVIe et le XVIIIe siècle. Paris : A. Colin.
- BRÉMOND, Claude. 1973.
Logique du récit. Paris: Ed. du Seuil.

- BRICE, Catherine. 1995 [1992].
Histoire de l'Italie. Paris : Éditions Hatier.
- BROCKETT, Oscar, G. 2012 [1974].
Storia del teatro. Venezia : Biblioteca Marsilio.
- BROMBERGER, Christian et al. 2004.
De la châtaigne au carnaval : relances de traditions dans l'Europe contemporaine. Die : Ed. A. Die.
- BROOK, Peter. 1980 [1977].
L'espace vide : écrits sur le théâtre. Paris : Ed. du Seuil.
- BRUNER, Jerome. 2003.
«A narrative model of self-construction». in: *Annals New York Academy of sciences*. 2003. pp 145-160.
- BRUNER, Jerome. 1998.
« What is a narrative fact ? ». in: *Annals of the American Academy of Political and Social Science*. Vol 560 – The future of fact (nov 1998). pp 17-27.
- BRUNSCHWIG, Henri. 1965.
« Un faux problème : l'ethno-histoire ». in: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 20e année, N. 2, 1965. pp 291-300.
- BURZYNSKI, Tadeusz et Zbigniew Osiński. 1979.
Le laboratoire de Grotowski. Varsovie. Ed. Interpress.
- CABROL, Marie-Hélène, Eugenio BARBA et al. 1982.
Improvisation, anthropologie théâtrale. Cazilhac : Bouffonneries
- CALAME-GRIAULE, Geneviève (dir.). 2001 [1999].
Le Renouveau du conte : actes du colloque international au Musée national des arts et traditions populaires du 21 au 24 février 1989. Paris : CNRS éditions.
- CALAME-GRIAULE Geneviève. 1989.
Graines de parole. Puissance du verbe et tradition orale. Paris, éditions du CNRS.
- CALAME-GRIAULE Geneviève (éd.). 1984.
«Le conte: Pourquoi ? Comment ? Analyse des contes, problèmes de méthodes». *Actes des journées d'études en littérature orale des 25-26 mars 1982*. Paris : Éditions du CNRS.
- CARRE, Philippe. 2005.
L'apprenance : vers un nouveau rapport au savoir. Paris : Dunod.
- CASAJUS, Dominique. 2012.
L'Aède et le Troubadour. Essai sur la tradition orale. Paris : Éditions du CNRS.
- CHOUVIER, Bernard. 2015.
La médiation thérapeutique par les contes. Paris : Dunod.

- COHEN, Patrice. 2002
« Le chercheur et son double. À propos d'une recherche sur le vécu des jeunes de la Réunion face au sida ». Ghasarian, Christian (dir.). *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive*. Paris : Armand Colin. pp 73-89.
- COMBESSIE, Jean-Claude. 2007 [1996].
La méthode en sociologie. Paris : La Découverte.
- COULACOGLOU, Carina. 2006.
« La psychanalyse des contes de fées : les concepts de la théorie psychanalytique de Bettelheim examinés expérimentalement par le test des contes de fées. ». in : *Le Carnet PSY*. 6/2006 (n° 110). pp. 31-39.
- COUPRIE, Alain. 2011 [2009].
Le théâtre : texte, dramaturgie, histoire. Paris : A. Colin.
- CRESWELL, John. W. 1998.
Qualitative Enquiry and Research Design: Choosing among Five Traditions. London, UK: Sage.
- CROGUENNEC, Soizic. 2010.
« Un bricolage méthodologique à la croisée des disciplines. Les sociétés minières dans le Centre Nord de la Nouvelle Espagne au XVIIIe siècle. ». in : *Orda. L'ordinaire des Amériques*. n° 214. Texte en ligne <http://orda.revues.org/780> (dernière consultation: 01.01.2015).
- D'AMICO, Silvio. 1982.
Storia del teatro drammatico, vol. 1. Roma : Bulzoni Editore.
- DAVILA, Thierry. 2010.
De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours. Paris: Regard.
- DESCHAMPS, Hubert. 1966.
« L'ethno-histoire. Buts et méthodes ». in : *Revue Historique*. T 236, Fasc 2. pp 305-216.
- DESROCHES, Monique. 2008.
« Entre texte et performance: l'art de raconter ». in : *Cahiers d'ethnomusicologie*. vol 21. 2008. pp 103-115.
- DOMINICE, Pierre. 1992 [1990].
L'histoire de vie comme processus de formation. Paris: L'Harmattan.
- DUBOIS, Jérôme. 2007.
La mise en scène du corps social, contribution aux marges complémentaires des sociologies du théâtre et du corps. Paris : L'Harmattan.
- DUBOIS, Sébastien et al. 2005.
« Connaissances et reconnaissance de l'expert ». in : *Les cahiers de l'INSA de Strasbourg*. 2005. pp 89-108.
- DUNDES, Alan. 1980 [1964].
The morphology of north american indian folktales. Helsinki : Suomalainen tiedeakatemia.

- DURAND, Gilbert. 1984 [1969].
Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris : Dunod.
- ELIAS, Norbert. 2009 [1935].
La civilisation des mœurs. Paris : Pocket.
- FALZON, Pierre (dir.). 1994.
Ergonomie. Paris : PUF.
- FABRE, Daniel et Jacques LACROIX. 1974.
La tradition orale du conte occitan : les Pyrénées audoises. Paris: PUF.
- FERAL, Josette. 1993.
« Pourquoi l'anthropologie théâtrale ? Entretien avec Nicola Savarese ». in : *Jeu : revue de théâtre*. n° 68. pp 119-133.
- FERRARI, Franco. 1980.
Guida al teatro italiano contemporaneo. Milano : Gammalibri.
- FLICK, Uwe. 2007.
An introduction to qualitative research. London: Sage.
- FLICK, Uwe. 2004.
Triangulation : eine Einführung. Wiesbaden : Verl. für Sozialwissenschaften.
- FOUCAULT, Michel. 1969.
« Qu'est-ce qu'un auteur? » in : *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63e année, no 3, juillet-septembre 1969, pp. 73-104.
- FRASER, Marie. 2004.
"Le narrateur dans l'image. Analyse comparative d'une photographie de Jeff Wall et d'un texte de Walter Benjamin". in: *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*. Vol 29, No 1-2 (2004). pp 65-74.
- GALLINA, Adriano. 2001.
« Il Teatro Ragazzi » in : Gallina, Mimma. 2001. *Organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*. Milano : Franco Angeli.
- GAGLIARDI, Mafra. 2007.
Nella bocca dell'immaginazione. Corazzano : Titivillus Edizioni.
- GARCIA, Marie-Carmen. 2011.
Artistes de cirque contemporain. Paris : La Dispute.
- GARFINKEL, Harold. 1999 [1967].
Etudes en ethnométhodologie. Paris : PUF.
- GERARD, François-Marie. 2000.
« Savoir, oui... mais encore ! ». in : *Forum – Pédagogies*. Mai 2000. pp 29-35.

GHASARIAN, Christian. 2002.

« Sur les chemins de l'ethnographie réflexive ». in : Ghasarian, Christian (dir.). *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive*. Paris : Armand Colin. pp 5-33.

GREIMAS, A. J. 1986 [1966].

Sémantique structural. Paris: P.U.F.

GROSSMAN, Evelyne. 2006.

Antonin Artaud : un insurgé du corps. Paris : Gallimard.

GROTOWSKI, Jerzy. 1993 [1970].

Vers un théâtre pauvre. Lausanne : L'Âge d'Homme.

GUARINO, Raimondo. 1982.

« Une solitude attentive. Chronique de l'improvisation ». in : *Buffonneries*. n° 4, Improvisation/Anthropologie théâtrale. Janvier 1982.

GUICHONNET, Paul. 1994 [1961]

Histoire de l'Italie. Paris : PUF – Collection *Que sais-je ?*

GURVITCH, Georges. 1956.

« Sociologie du théâtre ». in : *Les lettres Nouvelles*, n° 35. pp 196-210.

HALLAM, Elizabeth et Tim INGOLD. 2007.

Creativity and cultural improvisation. Oxford : Berg.

HELBO, André et al. 1987.

Théâtre, modes d'approche. Bruxelles : Méridiens Klincksieck.

HORNBOSTEL, Erich Moritz von et Curt SACHS. 1914.

« Systematik der Musikinstrumente : ein Versuch ». in : *Zeitschrift für Ethnologie*. Bd. 46. pp 553-590.

HUTCHINS, Edwin. 1996.

Cognition in the wild. Cambridge: The MIT Press.

INGOLD, Tim. 2013.

Making: anthropology, archaeology and architecture. Abingdon: Routledge.

INGOLD, Tim. 2011.

Being alive : essays on movement, knowledge and description. London : Abingdon.

JACOT-DESCOMBES, Andrea. 2013.

« Être co-constructeurs d'une pièce théâtrale : la relation sociale entre public et acteurs dans le théâtre de narration en Italie ». in : *Tsantsa, revue de la Société Suisse d'Ethnologie*. n° 18. pp 104-108.

- JACOT-DESCOMBES, Andrea. 2009.
« *Piva, piva, l'oli d'uliva*. Etude ethnographique sur le processus de redécouverte et relance de la *piva ticinese* dans le Canton du Tessin (Suisse). Neuchâtel : Institut d'Ethnologie - *Mémoire de Master en anthropologie*.
- JAKOBSON, Roman. 1991 [1963].
Essais de néurolinguistique générale. Paris : Ed. de Minuit.
- JHONSTONE, Keith. 2014 [1979].
Impro. Improvisation et théâtre. Paris: Ipanema.
- JOHNSTONE, Keith. 1999 [1998].
Impro for storytellers. London: Faber and Faber.
- KAYSER, Wolfgang. 1977.
« Qui raconte le roman? ». in : Barthes, R., Kayser, W., Booth, W.C., Hamon, Ph., *Poétique du récit*. Paris: Seuil, Points-Essais, pp. 59-84.
- KLEINMANN, Sherryl et Martha A. COPP. 1993.
Emotions and fieldwork. London: Sage University Press.
- L'HEUREUX, Claudette. 2007.
« Le conte ne s'enseigne pas, mais il peut s'apprendre ». in : Collectif Littorale (dir.). *L'art du conte en dix leçons*. Montréal : Planète rebelle.
- LAHIRE, Bernard. 2013.
Dans les plis singuliers du social : individu, institutions, socialisations. Paris: La Découverte.
- LAVE, Jean et Etienne Wenger, 2009 [1990].
Situated learning : legitimate peripheral participation. Cambridge : University Press.
- LENCLUD, Gérard. 1994.
« Qu'est-ce qu'est la tradition ? » in : DETIENNE, Marcel (dir.). *Transcrire les mythologies : tradition, écriture, historicité*. Paris : Albin Michel. pp 25-44.
- LÉVI-STRAUSS. Claude. 2010 [1978].
Myth and Meaning. London: Routledge.
- LÉVI-STRAUSS. Claude. 1973.
Anthropologie structurale II. Paris: Plon
- LEROI-GOURHAN. 1964.
Le geste et la parole. Paris : A. Michel.
- MARCHAND, Trevor (dir.). 2010.
Making knowledge : explorations of the indissoluble relation between mind, body and environment. Malden : Wiley-Blackwell.

- MARCUS, George E. 1995.
« Ethnography in/of the World System: The emergence of multi-sited ethnography ». in: *Annual Review of Anthropology*. vol 24 (1995). pp 95-117.
- MARTIN, Fabienne et Alexandre SOUCAILLE. 2014.
« Les existences en question. Changement, événement, rupture ». in : *ethnographiques.org*. n° 28 – juillet 2014. Texte en ligne : <http://www.ethnographiques.org/2014/Martin,Soucaille>. (consulté le 29.05.2015).
- MARTI, Olivier. 2013.
“Lumières sur l'improvisation théâtrale”. In: *Education Permanente*. Paris: Documentation française. pp 59-69.
- MERRIAM, Alan Parkhurst. 1964 [1963].
The anthropology of music. Evanston Ill.: Northwestern University Press.
- MILZA, Pierre. 2005.
Histoire de l'Italie. Des origines à nos jours. Paris : Les Éditions Fayard.
- MOLINARI, Cesare. 2011 [1972].
Storia del teatro. Milano : Biblioteca Universale Laterza.
- MOLINARI, Cesare. 1996.
Bertolt Brecht. Roma : Edizioni Laterza.
- MUELLER, Bernard. 2009.
« Pour une anthropologie des pratiques spectaculaires : le moment du spectacle, le temps de l'événement et le temps de l'enquête ». in : *Repertório Teatro & Dança*. n° 12. pp 35-43.
- MULLER-MIRZA, Nathalie. 2007.
« « Etes-vous vraiment prêts à nous écouter » : négociation de significations et processus identitaires dans un projet de formation d'adultes ». in : *Rivista di psicolinguistica applicata*. n° 7(3). pp 171-184.
- OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre. 2008.
La rigueur du qualitatif. Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique. Louvain-la-Neuve : Bruylant-Academia.
- OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre. 1995.
« La politique du terrain », in : *Enquête*, n° 1/1995, texte en ligne : <http://enquete.revues.org/263> (consulté le 29 avril 2015).
- PIAGET, Jean. 1978 [1945].
La formation du symbole chez l'enfant : imitation, jeu et rêve, image et représentation. Paris : Delachaux et Niestlé.
- PIAGET, Jean et Bärbel INHELDER. 1962.
« Le développement des images mentales chez l'enfant ». in : *Journal de psychologie*. n° 59. 1962. pp 75-108.

- PIDOUX, Jean-Yves. 1994.
Langhoff à Lausanne: l'ouragan lent. Lausanne: Ed. d'En bas.
- PÓLTORAK, Ewa. 2007.
"Application du schéma actantiel de Greimas en didactique des langues étrangères". In: *Synergies Pologne*. n°4 – 2007. pp 219-227.
- PROPP, Vladimir Iakovlevich. 1970 [1928].
Morphologie du conte. Paris: Gallimard.
- RAUCH. 1989.
«Parer, paraître, apparaître. Histoires de la présence corporelle ». in : *Ethnologie française*. vol 19(2). pp 145-154.
- RIZZOLATTI, Giacomo et Corrado SINIGAGLIA. 2011 [2006].
Les neurones miroirs. Paris: Odile Jacob.
- ROSENTHAL, Gabriele. 2007.
«Biographical research ». in : SEALE, Clive et al. (eds). *Qualitative research practice*. London: Sage. pp 48-64.
- RUFFINI, Franco. 2011.
«Back to the closed room: my dialogue with Jerzy Grotowski». in : *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. vol.1(1). p 235.
- RUFFINI, Franco. 1996.
I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente. Bologna: Il Mulino.
- SALMON, Christian. 2013 [2008].
Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits. Paris : La Découverte.
- SCHATZMAN Leonard & Anselm STRAUSS. 1976.
Field Research. Strategies for a Natural Sociology. Upper Saddle River : Prentice Hall Ed.
- SCHECHNER, Richard. 2006 [2002].
Performance studies : An introduction. London : Routledge.
- SCHULTE TENCKHOFF, Isabelle. 1999.
« L'ethnomusicologie : Structuralisme ou culturalisme ? Entretien avec Jean-Jacques Nattiez ». in *Cahiers de musique traditionnelle*. vol 12. pp. 153-172.
- SCHÜTZ, Alfred. 2005 [2000].
Eléments de sociologie phénoménologique. Paris : L'Harmattan.
- SEVERI, Carlo. 2003.
« Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie. De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire ». in : *L'Homme*. N°165 – janvier-février 2003. pp 77-128.
- SILHOUETTE, Marielle et Jean-Marie Valentin. 2012.
Bertolt Brecht, la théorie dramatique. Paris : Klincksieck.

- SIMONETTI, Giovanna. 2010.
Dimensione antropologica nei contesti lavorativi : realtà o utopia ? (texte en ligne : <http://www.riflessioni.it/pedagogia/dimensione-antropologica-formazione-contesti-lavorativi.htm>, (consulté le 03.01.2015).
- SOLDATI, Maria Grazia. 2003.
Sguardi sulla morte. Formazione e cura con le storie di vita. Milano: Franco Angeli Edizioni.
- SORIANI, Simone. 2009.
Sulla scena del racconto. Arezzo: Editrice Zona.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergeevich. 2012.
Entretiens au studio du Bolchoï [1918] & L'éthique[1922]. Belval: Circé.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergeevich. 2010 [1936].
La formation de l'acteur. Paris: Payot.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergeevich. 1989 [1937].
La construction du personnage. Paris: Pygmalion.
- STREECK, Jürgen. 2009.
 « Forward-gesturing ». in : *Discourse Processes : A Multidisciplinary Journal.* vol 46(2). pp 161-179.
- TEMKINE, Raymonde. 1970.
Grotowski. Lausanne: La Cité.
- TOURNIER, Christophe. 2003.
Manuel d'improvisation théâtrale. Saint-Martin-Bellevue: Éditions de l'eau vive.
- TURNER, Victor Witter. 1986[1982].
Dal rito al teatro. Bologna : Il Mulino.
- VANOOSTHUYSE, Roman. 1996.
Le roman historique : Mann, Brecht, Döblin. Paris : PUF.
- VIALA, Alain. 2014.
Histoire du théâtre. Paris: PUF.
- WATZLAWICK, Paul. 1967.
Pragmatic of human communication: a study of interactional patterns, pathologies, and paradoxes. New York : W. W. Norton cop.
- WENDLING, Thierry. 2013.
 « L'intelligence du conte : entretien avec Daniel Fabre ». in : *ethnographiques.org.* n° 26 – juillet 2013. Texte en ligne : <http://www.ethnographiques.org/2013/Wendling,Fabre>. (consulté le 22.05.2015).

WENGER, Etienne. 2005 [1998].

La théorie des communautés de pratiques. Saint-Nicolas Québec : Les Presses de l'Université de Laval.

WISNER, Alain. 1995.

Réflexions sur l'ergonomie : (1982-1995). Toulouse : Octares Ed.

YATES, Frances Amelia. 1972 [1966]

The art of memory. London: Routledge.

ZITTOUN, Tania. 2013.

« Modalités d'usage de connaissances et sphères d'expérience ». in : Bernie, J-P. et M. Brossard. 2013. *Vygotski et l'école : apports et limites d'un modèle théorique pour penser l'éducation et la formation*. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux. pp 251-261.

ZITTOUN, Tania. 2008.

« La musique pour changer la vie. Usages de connaissances, dynamiques de reconnaissance ». in : *Education et sociétés*. vol 22(2). pp 43-55.

Index des photos

Photo 1. Tirée du site officiel de l'artiste. © Enrico Febbo.

Photo 2. Photo prise par Thierry Cortes. © du photographe.

Photo 3. Tirée du site officiel de la compagnie. © Compagnia Teatro dell'Orsa.

Photo 4. Tirée du site officiel de la compagnie. © Compagnia Teatro dell'Orsa.

Photo 5. Photo prise par Françoise Grosjean. © de l'artiste.

Photo 6. Photo prise par Françoise Grosjean. © de l'artiste.

Photo 7. Photo prise par moi-même. © du chercheur.

Photo 8. Tirée du site officiel de l'artiste. © Massimo Silvano.

Photo 9. Tirée de la page : <http://www.teatriincomune.roma.it/events/gabriele-vacis-distillaredecantare-la-schiera-e-la-drammaturgia-personale-2/> (consultée le 1er décembre 2015). Propriété du site.

Photo 10. Tirée du site officiel de l'artiste. © de l'artiste.

Photo 11. Tirée du site officiel de l'artiste. © Francesco Margaroli.

Photo 12. Tirée du site officiel de l'artiste. © de l'artiste.

Photo 13. Photo prise par moi-même. © du chercheur.

Photo 14. Photo prise par moi-même. © du chercheur

Photo 15. Photo prise par moi-même. © du chercheur.

Photo 16. Photo prise par moi-même. © du chercheur.

Photo 17. Photo prise par moi-même. © du chercheur.

Photo 18. Photo prise par le *Festival Internazionale di teatro di narrazione* de Arzo. Propriété du festival.

Photo 19. Photo prise par moi-même. © du chercheur.

Photo 20. Photo prise par moi-même. © du chercheur.

Photo 21. Photo prise par moi-même. © du chercheur.

Photo 22. Photo prise par moi-même. © du chercheur.

Photo 23. Photo prise par moi-même. © du chercheur.

Annexes

Annexe 1 - Types d'apprenants, buts et motivations dans les formations de théâtre de narration en Italie et dans le Canton du Tessin

Type d'apprenants	Cours d'entrée en formation	Buts recherchés dans la formation	Motivations principales à la formation
Conteurs professionnels	Cours pour conteurs avancés	Apprentissage et amélioration technique	Economique et technique
Comédiens d'autres genres de théâtre	Cours pour conteurs avancés (évtl. Cours pour débutants)	- Apprentissage et amélioration technique - Intégration de cette forme expressive dans d'autres genres de théâtre - Changement de voie artistique	Economique et technique
Conteurs <i>stricto sensu</i>:	1)+ 2) - Cours pour débutants	1) +2) apprentissage et amélioration technique	Personnelle et technique
1) Formés par le théâtre de narration	(2) évtl. Initiation à la conterie)	2) découverte d'autres façons de conter.	Intérêt pour l'objet-conte (<i>plus présente pour 2)</i>
2) Formés par la conterie spontanée		1) + 2) Envie de se professionnaliser en tant que conteur (<i>plus fréquent chez 1)</i>)	évtl. économique (<i>si 3ème but)</i>
Professionnels du milieu socio-éducatif	Initiation à la conterie Cours pour débutants	Réflexion à l'intégration du conte à leur milieu professionnel.	Personnelle et technique
Professionnels des genres de "théâtre et cirque social"	Cours pour conteurs débutants (Cours pour conteurs avancés en fonction du niveau de l'apprenant)	Réflexion à l'intégration du conte à leur milieu professionnel.	Techniques et personnelle

Annexe 2 - Sites des principaux conteurs cités dans ce travail

Conteurs professionnels italiens

Conteurs de la première vague

- Marco Baliani : <http://www.marcobaliani.it>
- Marco Paolini : <http://www.jolefilm.com>
- Laura Curino : <http://www.lauracurino.it>

Conteurs de la deuxième et troisième vague

- Roberto Anglisani : <https://robertoanglisani.wordpress.com>
- Teatro dell'Orsa (Monica Morini e Bernardino Bonzani) : <http://www.teatrodellorsa.com>
- Carlo Ottolini : <http://www.inbiciteatro.com>
- Egidia Bruno : <http://www.egidiabruno.it>
- Davide Enia : <http://www.davideenia.org>
- Ascanio Celestini : <http://ascaniocelastini.it>
- Armamaxa Teatro : <http://www.armamaxa.it>
- Roberto Capaldo : <http://www.robertocapaldo.it>
- Walter Maconi : <http://www.teatroblu.it>

Autres conteurs

- Mimmo Cuticchio : <http://www.figlidartecuticchio.com>

Principaux collectifs de conteurs tessinois

- Confabula : <http://www.giullari.ch/confabula>
- Storie di scintille : http://www.scintille.ch/Storie_di_Scintille.html

Conteurs francophones cités

- Hamed Bouzzine : <http://www.lessinguliers.fr/Hamed-BOUZZINE-38>
- Jihad Darwiche : <http://www.jihad-darwiche.com>

Sites des principaux festivals de théâtre de narration en Italie et au Tessin

- Festival Internazionale di Teatro di Narrazione – Arzo : <http://www.festivaldinarrazione.ch>
- Reggionarra – Reggio Emilia : <http://www.reggionarra.it>
- Festival Il Dono della diversità - Rome : <http://www.ildonodelladiversita.org>
- Festival Raccontamiunastoria – Rome :
<http://www.raccontamiunastoria.com/festival-2015---6%C2%B0-edizione.html>
- Festival Internazionale di storytelling – Bolzano :
<https://www.facebook.com/festival.storytelling.bolzano>
- Festival Tuttestorie – Cagliari : <http://www.tuttestorie.it>
- Notte Svizzera del Racconto – Canton du Tessin :
<http://www.tigri.ch/iniziative-2/notte-del-racconto>