

La transcription des contes oraux

Rémi Savard

Volume 12, numéro 1-2, avril 1976

Conte parlé conte écrit

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036620ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036620ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Savard, R. (1976). La transcription des contes oraux. *Études françaises*, 12(1-2), 51–60. <https://doi.org/10.7202/036620ar>

L a transcription des contes oraux

Rémi Savard

On a répété de diverses façons, non sans exagération parfois, que le monde de l'oralité et celui de l'écriture étaient sans commune mesure. Il est certain que nous arrivons difficilement à nous représenter très bien ce que recouvre l'expression *tradition orale*. C'est précisément de cette difficulté que proviennent les principales embûches liées à la transcription des contes oraux. Il me paraît donc utile d'illustrer brièvement le contexte d'origine de ces objets littéraires. Les exemples seront tirés d'un ensemble de contes humoristiques amérindiens fort connus des spécialistes, et dont la diffusion en Amérique du Nord fut considérable. Il s'agit des aventures du célèbre *Trickster*. Mieux que tout commentaire théorique, ce détour fera apparaître les précautions à prendre au moment de la transcription.

Jusqu'à tout récemment les Montagnais de la région de Sept-Îles (Québec) célébraient leur fête du printemps au lac Meneik, tout près de l'actuel centre minier de Schefferville. C'est là que s'attendaient les familles à la fin de mai, pour ensuite descendre ensemble à la mer. Les premières arrivées

au lac s'empressaient d'ériger une immense tente pouvant loger l'ensemble de la bande. Retrouvailles, festins, chants, danses. En plus de la graisse de caribou rapportée des différentes régions septentrionales où venaient d'hiverner les petits groupes familiaux, on trouvait au menu de ces joyeuses agapes printanières la chair des oiseaux aquatiques migrateurs, chassés en groupe durant les quelques jours que durait la fête. C'était effectivement au lac Meneik que les familles rassemblées depuis peu croisaient les volées d'oiseaux, migrant elles aussi mais en direction inverse de celle des hommes. Un même terme (*pupun*) désigne et l'hiver et l'année. L'été (*nipen*) n'est qu'un fragile entracte venu du monde sonore et mystérieux des esprits invisibles. La rencontre de *nipen* et de *pupun* représente un temps critique, important, sacré.

Or Carcajou ¹, le *Trickster* montagnais, aperçut un jour un groupe d'oiseaux aquatiques posés sur un lac. Il se demanda comment il pourrait les attirer, pour apaiser cette faim qui sans cesse le tenaille. Ayant fabriqué en hâte un petit contenant en mousse végétale, il cria aux oiseaux qu'il leur apportait le chant et la danse. Curieux, ils s'approchèrent. Carcajou leur ordonna d'ériger une grande tente, et d'y danser en cercle tout en gardant les yeux fermés. Lui-même se chargerait de chanter. La danse était commencée depuis peu, et déjà Carcajou avait tué quelques oiseaux. Mais le huart ouvrit un œil et découvrit le stratagème du *Trickster*. Il en fit part à ses co-danseurs qui s'envolèrent aussitôt pour échapper à la mort. Pendant que cuisaient ceux qu'il avait eu le temps de tuer, le héros se réfugia dans un arbre pour y dormir, non sans avoir demandé à son propre anus de surveiller le repas. Mais l'anus se garda bien de l'éveiller, quand des voleurs vinrent silencieusement s'emparer des oiseaux morts. Carcajou resta donc encore une fois sur son appétit.²

1. Carcajou (*Gulo luscus*, Linné), petit carnivore de la famille des mustélidés, est le *glouton* des Français, et le *wolverine* des Anglo-saxons. Les Montagnais le nomment *kwekwadjeu*, terme que les premiers voyageurs européens ont légèrement transformé en celui de *Carcajou*.

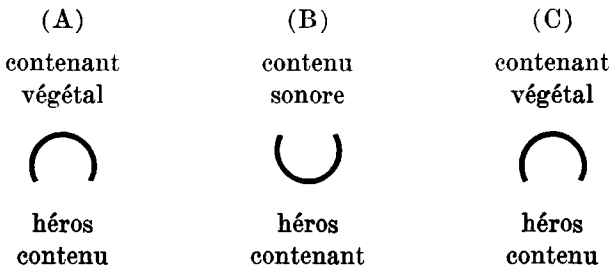
2. Rémi Savard, *Carcajou et le sens du monde, Récits montagnais*, Editeur officiel du Québec, 2^e édition, 1973, p. 35, et 38-39.

Les Winnebagos du Nebraska connaissent bien ce récit. Pour eux aussi le héros tente d'attirer les oiseaux au moyen d'un *contenant végétal* : il se recouvre de feuillage, allusion explicite aux techniques d'approche lors de la chasse aux canards. Entre cet abri dans lequel tente de s'inclure le *Trickster* winnebago, et le petit contenant en mousse des Montagnais, la différence en est une de degré ; il s'agit dans les deux cas de *contenant végétal*. La suite des deux versions confirme cette identité. Selon les conteurs winnebagos, les oiseaux ne sont pas dupes de la ruse du *Trickster* ; l'ayant fort bien reconnu, ils lui demandent ce qu'il porte ainsi sur son dos (feuillage). « C'est le trop plein de chants que mon ventre n'arrive plus à contenir », leur répond-il. Il les invite ensuite à une danse des yeux clos.³ Pirouette bien caractéristique du personnage, qui tente de faire passer un mauvais *contenant végétal* pour un *sonore mal contenu*, se transformant lui-même de mauvais *contenu* en mauvais *contenant*, un peu à la manière d'un bas qu'on retourne. Incapable d'être parfaitement invisible ni à la façon des chasseurs à l'affût (on le reconnaît sous le feuillage), ni à la façon des divinités purement sonores (le huart le voit), il n'en est pas moins tenu responsable de l'origine et des techniques de chasse et des techniques religieuses. Terme intermédiaire de tous les continuum, il cumule de façon loufoque les caractéristiques des pôles, non sans toutefois contribuer ainsi à faire naître ces derniers. Les premiers observateurs ont semblé déroutés par cette nature hétéroclite du *Trickster*. « Sometimes the buffoon is a human being, but most often he is an animal endowed with human characteristics. Usually it is quite impossible to tell whether animal or person is in the mind of the narrator. (...) To the civilized reader, perhaps the most incongruous feature of the trickster tales is the frequent identification of the buffoon with the culture hero. Such identification is found over a large part of the continent... While it would be going too far to say that none of the trickster demigods is altruistic, one must always remember

3. C.G. Jung, C. Kerényi et P. Radin, *le Fripon divin, un mythe indien*, trad. A. Reiss, Genève, Georg, 1958, p. 28-29.

that most of the culture heroes are also trickster and that even in their most dignified moments they are prone to show something of their dual nature. »⁴

Au terme de la version montagnaise, c'est cette fois une pirouette inopinée qui le reconduira à sa position initiale de *contenu* dans un contenant végétal : ne perd-il pas son maigre repas pour avoir été retenu dans l'arbre, n'ayant pu compter sur son propre contenu sonore pour l'avertir de l'arrivée des voleurs ! Des versions algonquines du sud-ouest québécois ont recours à une autre astuce pour ramener ainsi le héros à sa définition componentielle originale (annulation du bruit et disparition dans le végétal) : le bruit causé par deux branches, que le vent faisait se frotter l'une contre l'autre, importunait le *Trickster* occupé sous l'arbre à apprêter son repas ; il y grimpa et fit si bien que sa main resta coïncée entre les deux branches ; il dût se contenter d'assister impuissant, au méfait des voleurs.⁵ Ces quelques variantes se ramènent toutes à trois temps.



La version montagnaise exige un commentaire en ce qui a trait au temps A puisque le héros, contrairement à la version winnebago, n'est pas inclus comme tel dans le petit contenant végétal. Ce détail n'a peut-être pas l'importance qu'on serait

4. K. Thompson, *Tales of the North American Indians*, Bloomington and London, Indiana University Press, 1966, p. XVIII.

5. F.G. Speck, *Myths and Folklore of the Temiskaming Algonquin and Timigami Ojibwa*, Ottawa, Imprimerie du Gouvernement, Ministère des Mines, Commission géologique, mémoire n° 72, Série anthropologique n° 9, 1915, p. 5-6 et 33.

porté à lui accorder. N'oublions pas qu'à ce moment-là le rôle du héros est précisément d'être *mal contenu*, tout comme il deviendra *mauvais contenant* en B. En quelque sorte en position mitoyenne entre le végétal externe et le sonore interne, sa disparition ferait surgir la définition même de l'instrument de musique. Ce n'est pas un hasard si certaines versions associent ces événements à l'origine des instruments de percussion. Des conteurs ojibwa du sud de l'Ontario racontent en effet que pour faire danser les oiseaux, le *Trickster* renversa un seau de bois et se mit à tambouriner.⁶ Pour leur part, des conteurs cris des Plaines rapportent que le héros s'était recouvert de roseaux vides, pour échapper à la vue des gibiers; il se mit ensuite à cogner sur les roseaux, produisant alors une musique si envoûtante qu'aucun oiseau ne put s'empêcher d'entrer dans le cercle de danse.⁷

Ainsi voit-on la nécessité d'impliquer l'ensemble des « variantes » pour bien saisir la portée des images concrètes, auxquelles se rattache finalement le message spécifique d'un conte particulier. Mais cette précaution va au-delà du cadre dit des « variantes »; elle concerne aussi des contes à priori différents de celui qui nous intéressait au départ. À titre d'exemple cet autre épisode de la vie de Carcajou, que les Indiens cris du nord-ouest québécois ont livré.




Rencontrant un jour un groupe d'oies sauvages, il les pria de l'adopter. Voler avait toujours été son rêve. Chaque oie accepta de lui fournir une plume, et il entreprit avec elles la longue migration d'automne. Cette volée devait cependant passer au-dessus des tentes des chasseurs. Au cas où ceux-ci imiteraient le cri des outardes pour attirer leurs proies, la consigne était de voler en cercle au-dessus des tentes, tout en gardant les yeux fermés. Un peu avant d'arriver au-dessus du campement, Carcajou lui-même tenta d'imiter le chant de

6. P. Radin, *Some Myths and Tales of the Ojibwa of Southeastern Ontario*, Ottawa, Imprimerie du Gouvernement, Ministère des Mines, Mémoire n° 48, Série anthropologique n° 21, 1904, p. 97-98.

7. A.M. Paget, *People of the Plains*, Toronto, W. Briggs, 1909, p. 188-189.

l'outarde. Les chasseurs ne furent pas dupes ; ils reconnurent le mauvais plaisant. Ce dernier vola un moment en cercle avec ses compagnes, mais sa curiosité l'emporta ; il ouvrit un œil et tomba aussitôt non loin des tentes. Deux vieilles femmes s'en approchèrent afin, dirent-elles, « d'excréter sur l'excréteur. » Mais avant qu'elles ne mettent ce projet à exécution, il les pria de lui apporter deux bâtons qu'il fixa à la verticale de chaque côté de l'endroit où il était étendu. Quand elles se mirent en frais d'excréter sur lui, il les empala et s'enfuit.⁸

Si on compare cette mésaventure aérienne au Carcajou des Cris à la chasse infructueuse du Carcajou montagnais, on obtient un parfait effet de miroir. Danser en cercle les yeux fermés *en-dessous* et *au-dessus* des tentes. L'œil ouvert provoque l'*ascension* dans un cas, la *descente* dans l'autre. L'instabilité congénitale du héros, qui le faisait déjà osciller dans le premier récit entre les rôles de *contenu* et de *contenant*, ressort également d'une lecture parallèle de ces deux épisodes : *chasseur bredouille* dans le premier cas, le voici désormais en position de *gibier malchanceux*. Les trois temps (A, B, C) s'y retrouvent également. Couvert de plumes en début de récit, il se retrouve finalement inclus entre deux bâtons. Entre ces deux extrémités du récit, le héros apparaît en position de *mauvais contenant sonore* puisqu'il tente vainement d'imiter le chant des outardes :

(A)	(B)	(C)
contenant de plume	contenu sonore	contenant végétal
		
héros contenu	héros contenant	héros contenu

Le temps C se trouve réduit ici à une forme sténographique : deux bâtons fichés en terre de chaque côté du

héros. Quant au temps A, il présente un cas intéressant de variation : les plumes ont remplacé les feuilles. Entre ces plumes d'oiseaux migrateurs et les feuilles des arbres, la mythologie amérindienne semble établir un certain rapprochement.⁹ Ne disparaissent-elles pas ensemble à l'automne et ne reviennent-elles pas ensemble avec l'été? On ne s'étonnera donc pas de rencontrer ici des bouts de bois sans feuille et des plumes en partance! Les Dakota du Manitoba ont une version semblable. Mais au terme de sa chute, le *Trickster* se retrouve dans un arbre creux, contre lequel viennent cogner deux vieilles femmes à la recherche de bois morts.¹⁰

Terminons ce bref tour d'horizon sur les propos des deux autres vieilles venues, au dire des conteurs cris du Québec, « excréter sur l'excréteur ». Il y a là une allusion explicite à l'étonnante réversibilité du personnage. Pour annuler les méfaits de ce mauvais plaisant, qui excrète sur les autres, elles souhaitent l'inclure dans leurs propres excréments. Elles ont toutefois sous-estimé les ressources du *Trickster*. Pour contrer cette menace d'inclusion puante, Carcajou lui substitue temporairement une inclusion minimum dans le végétal : les deux bâtons apportés par ces femmes et plantés de chaque côté de lui. D'ores et déjà *contenu*, il peut s'adonner à son tour de passe-passe sémantique habituel : transformer ce *contenant végétal* qui l'enserme, en *végétal contenu* par celles-là mêmes qui avaient souhaité le recouvrir de leur *contenu puant*. Le geste est précis : les bâtons viennent obstruer l'anus des vieilles. La pirouette est de taille!

Bien loin de prétendre épuiser la substance des récits évoqués, cette brève analyse n'a d'autre but que d'illustrer les propos qui suivent.

Transporté dans le monde de l'écriture, un conte oral risque de se voir conférer une existence de plus en plus auto-

9. R. Savard, « Structures du récit : l'enfant couvert de poux », *Signes et langages des Amériques*, numéro spécial de *Recherches amérindiennes au Québec*, v. III, n. 1-2, p. 13-37.

10. W.D. Wallis, « Beliefs and Tales of the Canadian Dakota », *Journal of American Folklore*, v. 36, 1923, p. 73-75.

nome, ayant finalement assez peu de rapport avec celle que lui réserve son contexte d'origine. Dans celui-ci le conte nous apparaît tel un prisme à multiple facettes, dont chacune ré-oriente un rayon lumineux *provenant de et conduisant à* d'autres prismes analogues. Et tout se passe comme si les rayons eux-mêmes engendraient le prisme, plutôt que de se contenter d'être déviés par lui. Chaque conte correspond ainsi à une des nombreuses intersections d'un vaste système d'axes qui les subsume.

Pas plus d'ailleurs que dans la littérature proprement dite, on ne trouve de création *ab nihilo* dans la tradition orale. Mais comme le conte n'est pas fixé par la lettre, chaque nouvelle narration ouvre la porte à d'éventuelles modifications. Celles-ci peuvent apparaître à divers niveaux, mais elles ne sont jamais pour autant libres de toute contrainte. Telle image concrète pourra être remplacée par une autre ayant la même définition componentielle eu égard aux axes évoqués précédemment. Mais si une telle substitution en vient à affecter la combinatoire, elle exigera d'autres correctifs dans la suite du récit : suppression, addition, substitution. Un nouveau conte peut alors apparaître. Cette forme d'art nous suggère une autre image visuelle : celle du kaléidoscope. Chaque nouvelle narration place le conteur dans la position de celui à qui on tend cet instrument merveilleux ; il est libre d'y imprimer ou non un mouvement rotatoire plus ou moins important. La créativité est toujours possible à celui qui s'adonne à une telle jonglerie d'images concrètes. Ni fantaisie totale, ni soumission aveugle à de mystérieuses conventions inconscientes, simplement les règles d'un art pratiqué depuis plusieurs millénaires, et auquel chacun est toujours demeuré libre de s'adonner ou pas. Divers essais ont certainement dû conduire à des échecs. Par contre certaines œuvres amérindiennes ont fait de remarquables carrières ; on les a retrouvées à des distances géographiques et linguistiques considérables (*Trickster*). Il appert cependant que le succès ne tient pas uniquement à l'orthodoxie du conteur par rapport aux règles de son art. Il repose peut-être encore plus sur la pertinence de l'œuvre, en regard de l'existence de ceux qui en exigent de fréquentes narrations.

Le conte oral est donc en équilibre instable entre tous les autres contes réels ou possibles d'une part, et d'autre part le besoin qu'ont ses usagers d'un outil pertinent par rapport aux défis que leur pose l'existence.

En lui donnant une forme écrite, on fait donc plus que simplement substituer une technique d'expression à une autre : 1) on l'immobilise par rapport à la combinatoire sémantique qui l'avait engendré et qui l'aurait modifié, 2) il s'éloigne peu à peu du contexte humain dont il tirait sa substance et qu'il transposait à sa façon. Les facettes du prisme sont comme engagées dans un processus d'érosion devant conduire à la banalité sphérique. La transcription de contes oraux a souvent abouti à changer leur nature, pour les faire tenir dans des catégories propres aux civilisations écrites. Pour diverses raisons, celles-ci sont beaucoup plus sensibles au déploiement de *l'intrigue*, qu'aux images concrètes souvent perçues comme des éléments décoratifs plus ou moins secondaires. Les analyses actantielles renvoient à un mode de lecture radicalement différent de celui auquel donnait lieu le conte dans la tradition orale. Celle-ci semble avoir reconnu une importance secondaire à cette temporalité irréversible le long de laquelle *se déroule* l'intrigue. Knud Rasmussen s'étonnait qu'un mythe relatant l'origine des poissons débute sur les préparatifs d'une partie de pêche. Le pauvre Inuit, à qui il faisait remarquer ce trait de *mentalité primitive*, ne semblait pas bien comprendre la nature du problème de son interlocuteur. L'essentiel n'était-il pas que ce pêcheur ait fabriqué telle espèce de poisson rouge avec du bois foncé, et telle autre espèce à chair blanche avec du bois clair ? Pour employer une autre image visuelle, nous dirions que l'intrigue joue, dans la tradition orale, un peu le rôle du fil servant à relier les perles d'un collier. Un tel bijou ne se *lit* pas selon l'ordre d'enfilage des perles de couleurs différentes, mais en fonction de l'effet chromatique d'ensemble. Ce type de lecture exige donc la prise en considération simultanée de la tonalité des perles patiemment enfilées une à une, de même que de la disposition de cet ensemble autour du cou de la personne qui le porte.

La transcription du conte oral doit éviter toute tentation de résumé. Nos exemples démontrent que sa compréhension repose sur des détails que nos habitudes littéraires auraient peut-être tendance à nous suggérer de négliger. Lorsque la transcription s'accompagne d'une traduction, il faut doubler de prudence. Chaque détail devient alors l'indice d'une organisation sémantique étrangère à celle des analystes qui aborderont plus tard ce texte écrit. La perte de ces détails réduirait peu à peu le conte à la forme squelettique d'une intrigue. Or pour élucider cet ensemble de détails, il faut s'attacher au contexte ayant servi de réservoir d'images concrètes au créateur. Cette connaissance du contexte éclairera aussi l'analyste sur une autre dimension importante du conte, que nous appellerions sa *fonction* si ce terme n'avait pas été tant galvaudé. Mais de telles précautions nécessaires ne sont pas suffisantes, pour qui s'intéresse à la littérature orale. Ce conte transcrit devra pouvoir être replacé dans son ensemble narratif, à savoir les variantes plus ou moins éloignées. Chacune d'elles devra avoir été *transcrite-traduite* selon les mêmes critères de précision. Ceux qui ont tâté de ce genre d'analyse savent très bien que les limites mêmes d'un conte sont souvent impossibles à préciser. La seule unité stable consiste dans la performance orale concrète d'un conteur. Chacune est un coup de dé autonome comme miroitement inédit d'images concrètes, et solidaire à la fois de son auditoire vivant et de ces autres joyaux dont l'ensemble forme la tradition orale d'un groupe humain.