PRESSES
UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

Joseph Courtés

Le Conte populaire

Poétique et mythologie

LE CONTE POPULAIRE :
POÉTIQUE ET MYTHOLOGIE

8 R
91664
(9)

361

FORMES SÉMIOTIQUES

COLLECTION DIRIGÉE PAR

ANNE HÉNAULT

820
45-46

JOSEPH COURTÉS

Le conte populaire : poétique et mythologie



Presses Universitaires de France

Du même auteur

BNF - 16-05-1986 - 12430

Lévi-Strauss et les contraintes de la pensée mythique, Paris, Mame, 1973.

Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Paris, Hachette, 1976.

En collaboration avec A. J. Greimas

Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, tome 1, Paris, Hachette, 1979.

Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, tome 2, Paris, Hachette, 1985.

Avertissement

Cet ouvrage, qui reprend en forme plus ou moins abrégée différents chapitres d'une thèse de doctorat d'Etat, intitulée *Le motif en ethnolittérature : essai d'anthropologie sémiotique* (Université de la Sorbonne nouvelle, 1983, 2 vol., 496 p.), est publié avec le concours du ministère de l'Education nationale (Direction des Enseignements supérieurs).

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

ISBN 2 13 039103 6
ISSN 0767-1970

Dépôt légal — 1re édition : 1986, mars

© Presses Universitaires de France, 1986
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

Sommaire

Introduction 9

PREMIÈRE PARTIE

PROLÉGOMÈNES A L'ANALYSE DU FIGURATIF

Chapitre Premier – Le figuratif comme objet d'étude 15

Chapitre II – Un modèle suggestif : le motif panofskyen comme forme figurative 21

Les propositions affichées de E. Panofsky 22

L'organisation tripartite de la « signification » 22
« Motif » et niveaux de « signification » 25

Quelques présupposés des analyses concrètes de E. Panofsky 31

L'indépendance du motif par rapport à son signifiant visuel 32
Distribution paradigmatique/syntagmatique des motifs 33
Variations thématiques et figuratives 36

Chapitre III – Motif et formes thématico-narratives en ethnolittérature 41

Soubassement syntagmatique du figuratif 41

Motif et thématisations 45

L'encadrement contextuel 46
Le double emploi du motif de la « lettre » 49
Le thématique et le figuratif 52
Statut de la configuration 54

DEUXIÈME PARTIE

LA DIMENSION POÉTIQUE DU FIGURATIF : AUTOUR DE LA « NOISETTE », UNE RONDE DE MOTIFS

Pour une extension de la recherche 61
Un autre corpus 61
Perspectives d'exploration 62
Observation préalable 63

Chapitre Premier – Un contenant merveilleux 65
Cendrillon 65
Structure d'ensemble du récit 65
Le motif de la noisette 68
Noisette et autres contenants 77
La recherche de l'époux disparu 83
Position du motif de la noisette 83
Un contenant qui ne cache pas 85
« Contenants » et « contenus » 91
Les « contenants » et leurs parcours figuratifs 91
Des « contenus » aux /donateurs/ 94
Phénomènes de duplication/triplication 103

Chapitre II – Etranges cadeaux 109
Peau d'Ane 109
L' « habillement » 112
Les « robes merveilleuses » 112
Une « peau d'âne » 116
La « voiture » 122
Le « filage » 125
Retour aux « contenants » : duplication et triplication 127
Les Fées 131
Premières observations syntaxiques 133
L'univers du /céleste/ 135
La « belle parure » 135
Le « cheval » ou la « voiture » 139
L'univers de l'/aquatique/ 141
La « fontaine » ou le « puits » 141
Le « ruisseau » ou la « rivière » 144
Syntaxe et figurativité 148

Chapitre III – Une héroïne hors du commun 151

La chatte blanche 151

Le statut de l'héroïne 153
L' « interchangeabilité » syntaxique 153
Les formes figuratives de l'héroïne 154
Une nouvelle « fileuse » 162
La « voiture » de l'héroïne 165

Ultime retour aux « contenants » 169
A propos des deux premières quêtes 169
« Contenant » et « contenu » dans la troisième quête 171

La fiancée substituée 175

Positions syntaxiques de l'héroïne 177

Comparaisons sémantiques 181
Le /céleste/ et l'/aquatique/ 181
De quelques attributs de l'héroïne 185
L'univers du /terrestre/ et la /fécondité/ 188

TROISIÈME PARTIE

FORME POÉTIQUE ET UNIVERS MYTHOLOGIQUE

Chapitre Premier – Le figuratif comme forme connotative 195

Configuration et motif 195

Catégorisation thématique et catégorisation figurative 201

Chapitre II – Code figuratif et univers mythologique 209

Code thématique et code figuratif 209

Du folklore à la mythologie : le jeu des figures 212
De quelques données folkloriques : motif et cliché 212
Repères mythologiques 222
Références mythologiques et contes merveilleux 226

Chapitre III – Pour une sémio-poétique 241

Bibliographie 247



INTRODUCTION

Depuis quelques années, on constate, en notre pays, un intérêt croissant pour nos traditions populaires. Ce dont témoigne, parmi nombre d'exemples possibles, l'attachante collection « Récits et contes populaires » dirigée par l'ethnologue J. Cuisenier et éditée par Gallimard : on notera toutefois, à ce propos, que ces beaux recueils sont élaborés province par province, et que sont relativement rares, aujourd'hui encore, des ouvrages qui rapprocheraient et compareraient — abstraction faite de leur provenance géographique — toutes ces données dites « folkloriques », partie constitutive de notre patrimoine culturel français. A cet égard, le présent ouvrage voudrait rendre compte, à sa manière et dans le cadre de la collection qui l'accueille, de l'inlassable récurrence de certains « détails » — désignés, le plus souvent comme « motifs » — que l'on retrouve, toutes régions confondues, non seulement dans les contes ou les légendes, mais aussi dans les croyances et jusque dans les pratiques rituelles traditionnelles de notre pays. Le matériau, choisi au départ comme objet d'analyse, est constitué par l'ensemble des contes populaires merveilleux français, avec toutes leurs versions attestées, sinon toutes celles qui sont possibles. Ce corpus correspond très exactement, pour le domaine français, à celui-là même, russe, de V. Propp, à savoir, dans la classification Aarne-Thompson, les nos 300 à 749 inclus. Ont été ainsi prises en considération des milliers de versions provenant des quatre coins de France (et même du Québec), car il convient de postuler — au-delà des variations locales ou régionales — une certaine unité, une identité culturelle, sans laquelle un tel corpus n'aurait aucun sens, et l'analyse comparative effectuée, aucune valeur. Par contre, nous avons dû nous arrêter aux limites de la francophonie, ne disposant pas de l'outillage nécessaire à un comparatisme interculturel : restreinte, pour au moins de simples raisons pratiques, à l'univers socio-culturel français, une telle description des contes merveilleux devrait s'intégrer un jour dans une étude comparative de plus large envergure,

que l'on souhaiterait étendue au moins au monde européen. En revanche, si notre analyse prend essentiellement pour objet le conte merveilleux, on verra sur quelques exemples — si limités soient-ils — qu'elle est tout à fait transposable et applicable à un autre matériau « folklorique », de nature non verbale : il s'agit, entre autres, des comportements somatiques, gestuels, prévus par certaines coutumes.

Dans un domaine relativement proche du nôtre, C. Lévi-Strauss nous a déjà appris qu'une double lecture des mythes est possible. Lus de manière linéaire, comme consécutions d'événements, ces récits — lorsqu'on les rapproche les uns des autres — présentent, au plan des enchaînements narratifs, de l' « armature », nombre de similarités qui rendent compte, pour une part, de leur intelligibilité; néanmoins, la disposition syntagmatique qui, de V. Propp à A. J. Greimas entre autres, a donné lieu à la mise à jour d'une grammaire générale du récit, ne nous éclaire guère sur le sens profond des mythes ou des contes, sur leur « message » pour parler en termes lévi-straussiens. Il existe alors, nous est-il dit, une autre voie d'approche de ce même matériau : lus verticalement, selon l'axe paradigmatique, indépendamment donc des relations de concaténation, les mythes — et, nous le verrons sur pièces, les contes merveilleux — recèlent une signification beaucoup plus importante, qui ne peut apparaître si l'on s'en tient au seul examen du déroulement narratif. Selon ce second type de lecture, il convient de prendre en compte les relations d'opposition sous-jacentes, qui existent entre les figures que ces récits mettent en jeu, quelles que soient, par ailleurs, les positions que celles-ci occupent dans la trame narrative. Ici s'annonce la possibilité d'une véritable *sémantique du conte merveilleux*, qui — s'appuyant, au départ, sur notre connaissance de l'organisation syntaxique du récit — pourra éclairer et justifier, de son point de vue, la richesse et la densité de nos traditions populaires.

A ce point, nous nous éloignons, par exemple, de la célèbre méthode d'analyse des contes, dite « historico-géographique », élaborée par l'Ecole finnoise et illustrée en particulier par l'incontournable catalogue de A. Aarne et S. Thompson, *The types of the Folk-Tale* (1928), qui est, aujourd'hui encore, fort en vogue et dont témoigne bien, par exemple, *Le conte populaire français* de P. Delarue et M.-L. Tenèze, présenté comme le « catalogue raisonné » des versions de notre pays. L'approche descriptive réalisée repose sur le principe selon lequel le conte est à considérer comme un assemblage de « motifs », de segments narratifs (récurrents dans les traditions populaires) mis bout à bout, et dont S. Thompson a tenté de faire un inventaire quasi universel dans son vaste *Motif-Index of Folk-Literature*. Pour notre part, nous postulons, au contraire, que l'ordre de succession des motifs n'est finalement pas pertinent au « message » du conte, qu'il vaut mieux situer l'analyse à un niveau plus profond : nous rejoignons un peu ici les théories mythiques du conte populaire, formulées au

XIX^e siècle par la « mythologie comparée » (avec les noms de A. Kuhn, M. Bréal et surtout M. Müller) et éclipsées ensuite par les travaux de K. Krohn et de l'Ecole finnoise, de caractère plutôt positiviste. Le retour — que nous prônons — à la « mythologie comparée » du siècle dernier et selon lequel le conte merveilleux garde au moins quelques traces du mythique, n'est, en fait, que partiel dans la mesure où notre recherche prend appui, méthodologiquement parlant, d'un côté sur V. Propp et ses successeurs (pour ce qui est de la syntaxe narrative), et, de l'autre, sur C. Lévi-Strauss (pour ce qui relève de la sémantique) : les théories mythiques du conte populaire, proposées au XIX^e siècle, manquaient au moins, en effet, sur le plan sémantique, de procédures comparatives rigoureuses, au point d'ailleurs que leurs promoteurs — dont les intuitions étaient peut-être vérifiables — ont pu être la risée de leurs détracteurs.

Depuis M. Müller, il y a eu, heureusement, du point de vue des recherches proprement mythologiques, tout l'apport de G. Dumézil et de C. Lévi-Strauss : ni l'un ni l'autre de ceux-ci ne conteste la parenté qui lie les contes et les mythes, même s'ils reconnaissent en même temps qu'il est à peu près impossible de tracer une ligne de démarcation entre ces deux « genres ». On ne s'étonnera donc pas que notre propre cheminement sémantique soit particulièrement long et argumenté, se fixant seulement pour objectif de préparer la voie à (voire d'amorcer un peu, sur quelques cas précis) un rapprochement « raisonné » du matériau folklorique et des données mythologiques. Restant constamment très proche des récits examinés, attentif, si possible, à leurs moindres « détails », nous voudrions surtout justifier le qualificatif de « merveilleux », attribué traditionnellement à toute la classe de contes que nous nous sommes donnés initialement comme objet d'étude. Dans cette perspective, nous faisons nôtre l'affirmation de C. Lévi-Strauss, selon laquelle « il ne s'agit pas (...) de choisir entre conte et mythe, mais de comprendre que ce sont les deux pôles d'un domaine qui comprend toutes sortes de formes intermédiaires, et que l'analyse morphologique doit considérer au même titre, sous peine de laisser échapper des éléments qui appartiennent comme les autres à un seul et même système de transformation » (*Anthropologie structurale*, II, p. 156-157).

Renonçant — dans le sens même des recherches mythologiques contemporaines — à toute distinction formelle entre ce qui serait « mythique » et ce qui ne le serait pas, notre sémantique du conte merveilleux voudrait plutôt dégager du matériau analysé un nouveau type d'organisation sous-jacente, de nature proprement « sémio-poétique » (H. Mitterand) : le « code figuratif » que nous serons amené à reconstruire, ne fût-ce que bien partiellement, semble se présenter comme une sorte de *logique de l'imaginaire collectif*. L'inlassable récurrence de telle figure (comme la « noisette ») ou de tel groupe de figures (exemple : « soleil » + « lune » + « étoile ») qui hantent l'univers des contes merveilleux sans pour autant y avoir

toujours des fonctions narratives déterminées, ne saurait être le fruit du simple hasard, ni l'expression de la seule habileté stylistique ou esthétique des conteurs, si doués soient-ils : le jeu subtil et complexe de ces figures du monde renvoie, semble-t-il, à un niveau figuratif profond qu'organise un « code » particulier (structurant l'imaginaire) et dont les « motifs » constituent, en surface, autant de manifestations possibles. Une telle hypothèse, on le verra, rend alors intelligible la présence de certaines données apparemment étranges, qu'on serait tenté, avant toute analyse comparative transtextuelle, de considérer comme purement fortuite. Sous les récits concrètement réalisés, se cache — pour ainsi dire — une sorte d'articulation sémantique fondamentale du monde (selon des catégories du genre : céleste *vs* aquatique), une des formes, peut-être, de ce que C. Lévi-Strauss appelle l' « esprit humain » : par où se rejoignent sans doute le « mythique » et le « poétique ».

PREMIÈRE PARTIE

Prolégomènes à l'analyse du figuratif

Chapitre Premier

LE FIGURATIF COMME OBJET D'ÉTUDE

Nul n'ignore aujourd'hui le travail de pionnier réalisé par V. Propp dans le domaine du conte merveilleux. A la différence des folkloristes traditionnels, ce grand savant russe se propose de comparer non plus les « sujets » (ou « types » de contes, dans notre terminologie occidentale), mais bien plutôt les réseaux de relations formelles qui leur sont sous-jacents. Il constate, au point de départ, que les actions qui peuplent son corpus de contes sont en nombre fort réduit par rapport aux acteurs susceptibles de les réaliser : c'est la raison pour laquelle il lui semble plus économique de les prendre comme objet d'étude. Faisant jouer en ce sens l'opposition variable/invariant, il est amené à dégager, comme autant de constantes, les « fonctions » des personnages. On voit ainsi V. Propp opter résolument pour l'*abstraction* lorsqu'il passe de cette multitude d'actions concrètes, décrites dans les récits populaires, aux quelques « fonctions » finalement retenues : ce dont témoigne, par exemple, le fait qu'au seul « méfait » ne correspondent pas moins de dix-neuf manifestations ou expressions figuratives différentes.

Si, dans la *Morphologie du conte*, le caractère figuratif des actions s'évanouit quand elles cèdent la place aux « fonctions » (de type abstrait ou — comme nous disons en sémiotique — thématique), toutes les autres données figuratives dont les contes sont pleins — qualifiées alors de « valeurs variables » (p. 29) — disparaissent à leur tour comme non pertinentes à l'approche choisie : cette mise à l'écart, comme le souligne V. Propp, est de nature méthodologique, le but visé étant la seule « morphologie » du conte. L'étude des « fonctions » laisse néanmoins la porte ouverte à celle, complémentaire, qui devrait porter, précisément, sur les « valeurs variables ». Dans le chapitre qu'il consacre aux « Attributs des personnages et leur

signification », l'auteur ne manque pas de souligner la récurrence, dans son corpus, de bien des données figuratives :

Bien que ces éléments soient des valeurs variables, on peut observer ici aussi de très nombreuses répétitions (p. 107).

Et V. Propp d'affirmer alors clairement que si leur étude est rendue difficile du fait de leur grande diversité, elle « n'en est pas moins possible » *(ibid.)*.

Toutefois, si V. Propp pense ainsi qu'une approche, autre que « morphologique », est possible, il ne la voit pas comme relevant d'une démarche formelle. Constatant, au début de sa réflexion sur ce sujet, la variabilité des attributs des personnages, il essaie de la rattacher à la multiplicité des contextes socioculturels et à leurs transformations diachroniques :

Mais comme nous l'avons vu, un personnage en remplace facilement un autre. Ces remplacements ont leurs causes, parfois très complexes. La vie réelle elle-même crée des figures nouvelles et colorées qui supplantent les personnages imaginaires; le conte subit l'influence de la réalité historique contemporaine, de la poésie épique des peuples voisins, de la littérature aussi, et de la religion, qu'il s'agisse des dogmes chrétiens ou des croyances populaires locales. Le conte conserve les traces du paganisme le plus ancien, des coutumes et des rites de l'Antiquité. Il se transforme peu à peu, et ces métamorphoses sont également soumises à des lois (p. 106-107).

L'approche complémentaire qu'il envisage, on le devine déjà à la lecture de ce seul passage, est d'ordre proprement historique et non plus formel :

Les recherches morphologiques doivent s'adjoindre (...) une étude historique (p. 110),

programme qu'il réalisera, pour sa part, avec, entre autres, *Les racines historiques du conte merveilleux* (ouvrage publié en Russie quelque dix-huit ans après la *Morphologie du conte*).

Tracer — comme le fait V. Propp — une ligne de démarcation entre les formes narratives récurrentes sous-jacentes et les données figuratives, manifestées en surface de manière si variable dans les contes, n'est pas simplement un geste méthodologique, stratégiquement justifié, ne serait-ce qu'au titre de la limitation de la recherche : cela correspond aussi, chez notre savant russe, à une position théorique importante. Car, pour lui, si le niveau abstrait des « fonctions » est justiciable d'une articulation structurale (de nature syntagmatique), les « valeurs variables », elles, ne sont point concernées par ce type de description.

On voit ici toute la distance qui sépare V. Propp de C. Lévi-Strauss, par exemple, qui, dans un article retentissant, fit, à propos de la *Morphologie du conte*, le procès du formalisme. Il est clair, en effet, que l'analyse structurale proppienne exclut, dans son principe, les contenus sémantiques : ce que, sémiotiquement parlant, C. Lévi-Strauss reprochera finalement à V. Propp, dans « La structure et la forme » (article reproduit dans *Anthropologie structurale deux*, p. 139-173), ce n'est pas de projeter (et de réaliser) une

approche historique des données figuratives — ce qui est tout à fait légitime — mais de ne pas voir que, parallèlement et complémentairement à la « *syntaxe* » (telle que l'approche proppienne en donne une première formulation dans le jeu des « fonctions »), on doit reconnaître la possibilité d'une véritable « *sémantique* » qui, elle aussi, exploite *des systèmes de relations formelles* (comme en témoignent bien les *Mythologiques*).

Il s'agirait alors de prendre en compte les « valeurs variables » et de les étudier quasiment pour elles-mêmes, indépendamment de l'utilisation qui en est faite dans l'organisation syntagmatique des récits. En réintroduisant dans le champ de l'analyse les contenus sémantiques — ainsi que nous y invite C. Lévi-Strauss — nous ne ferons que compléter, si l'on peut dire, l'approche proppienne, aujourd'hui si justement et universellement reconnue.

« La sémantique du conte merveilleux » — que nous souhaiterions mise en parallèle avec la « morphologie du conte » — n'est présentement possible que grâce à tout le travail formel inauguré, en ce domaine, par V. Propp et poursuivi, avec les développements que l'on sait, par ses successeurs : *c'est l'analyse des formes narratives qui sert, en effet, de point de départ obligé pour l'examen des contenus* : n'oublions point, par exemple, l'importance de la composante syntaxique jusques et y compris dans la recherche de C. Lévi-Strauss, où les « messages » (de l'ordre du contenu) ne sont finalement identifiables que grâce à la reconnaissance corrélative d' « armatures » narratives.

Depuis C. Lévi-Strauss, on le sait, d'immenses progrès ont été réalisés dans le domaine des « structures narratives », avec, en particulier, la mise à jour — due à A. J. Greimas — de niveaux différents : le parcours génératif du discours (selon lequel s'organisent les composantes en jeu) prévoit ainsi divers paliers qui vont du niveau profond — le plus général et le moins articulé — au niveau de surface beaucoup plus sophistiqué, permettant de rendre compte, spécialement par recours aux modalités, de la complexité narrative des récits dans leur forme syntagmatique. On ne s'étonnera donc point de nous voir nous appuyer essentiellement — surtout dans les premières étapes de nos investigations — sur le corps de concepts théoriques et méthodologiques présentés par A. J. Greimas et nous-même dans *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris, Hachette, 1979), ouvrage auquel renverra, en particulier, la terminologie spécifique, ici employée : ce qui nous évitera d'alourdir notre exposé de tout l'appareil définitionnel présupposé, que l'on retrouvera aisément dans ce dictionnaire et dans son supplément (à paraître).

Le développement de nos connaissances dans le champ de la narrativité s'est alors tout naturellement accompagné d'une meilleure compréhension de la composante sémantique qui lui est corrélée, spécialement avec la reconnaissance, ici aussi, de paliers différents. Sans aller encore très avant

dans la description des formes sémantiques, on a pu distinguer au moins les *deux niveaux du thématique et du figuratif*. Qu'il s'agisse du discours mythique, analysé par C. Lévi-Strauss, ou du conte merveilleux, étudié par V. Propp, nous devons reconnaître, dans l'un et l'autre matériau, la présence de ce que nous appelons, en sémiotique, la composante figurative (équivalant plus ou moins aux « valeurs variables ») : rappelons à ce propos que nous définissons le *figuratif* comme *tout contenu d'une langue naturelle ou d'un système de représentation ayant un correspondant perceptible au plan de l'expression du monde « naturel »* (que ce dernier soit donné ou construit) ; inversement, le niveau dit *thématique*, considéré comme plus profond dans le parcours génératif du discours, se caractérise par un *investissement sémantique abstrait, de nature conceptuelle*, n'ayant aucune attache nécessaire avec l'univers du monde naturel : ainsi, par exemple, les thèmes de l'/amour/ ou de la /bonté/, si fréquents dans le conte populaire, ne sauraient être liés, de manière biunivoque, à tel ou tel comportement somatique (et donc figuratif), comme en témoigne la grande variabilité des gestes que se choisissent les récits pour les exprimer; ce que confirme encore, à sa façon, le discours parabolique qui présente un même sens conceptuel sous des formes figuratives différentes. De son côté, le figuratif, lui aussi, n'est pas rattachable de manière biunivoque au thématique : on sait, par exemple, que le fait de laisser — au cours d'un repas pris avec des hôtes — quelques restes au fond de son assiette après s'être servi, sera considéré souvent en France comme une marque d'/impolitesse/ et, en Equateur, comme signe de /politesse/; de même, une « grève » donnée, présentée par tous les journaux du matin, y donnera lieu à des interprétations thématiques variables, voire contradictoires.

C'est en fonction de cette autonomie, au moins relative, du thématique et du figuratif, que peuvent s'esquisser au moins deux types de recherche, nettement différents. On voit mieux ainsi où se situe, par exemple, l'entreprise de C. Lévi-Strauss. Lorsque, de l' « Ouverture » au « Finale », celui-ci fait appel à la musique, à la peinture, au langage, à l'univers stellaire, à l'organisation culinaire ou spatiale, à la circulation des biens et des personnes, etc., nous pouvons dire qu'il s'agit là de données figuratives, chargées de traduire diversement des thèmes récurrents qui leur sont sous-jacents dans les contextes étudiés. Tout le discours des *Mythologiques* repose, en effet, sur le passage d'un « code » à un autre, d'une isotopie figurative à une autre, bref, sur un transcodage, une traductibilité permanente, dont le jeu permet de déceler — en des manifestations différentes — aussi bien, sur le plan syntaxique, une « armature » identique, que, au niveau sémantique, des « messages » communs.

Contrairement, et complémentairement, à la démarche lévi-straussienne, qui vise essentiellement à organiser les différentes figures eu égard à une même base thématique, située à un niveau toujours plus profond :

A partir de l'expérience ethnographique, il s'agit toujours de dresser un inventaire des enceintes mentales, de réduire des données apparemment arbitraires à un ordre, de rejoindre un niveau où une nécessité se révèle, immanente aux illusions de la liberté (*Le cru et le cuit*, p. 18),

notre projet serait ici de *codifier les ressemblances figuratives* en s'appuyant sur les contextes thématiques variables dans lesquels elles prennent place. Autrement dit, ces éléments figuratifs, que V. Propp prenait, stratégiquement, pour des « valeurs variables », seront ici considérés — eu égard à leur récurrence — comme des invariants, par opposition, alors, aux formes narratives (celle de V. Propp et de ses successeurs) et même thématiques (telles celles de C. Lévi-Strauss), posées comme autant de variables.

Chapitre II

UN MODÈLE SUGGESTIF : LE MOTIF PANOFSKYEN COMME FORME FIGURATIVE

Pour aborder concrètement l'étude du figuratif, il nous semble instructif de nous pencher, en premier, sur le cas d'un matériau non verbal, en l'occurrence celui de la peinture. Nous avons ainsi choisi de nous attarder un peu sur les travaux — aujourd'hui très largement connus et reconnus en France — de Erwin Panofsky : ils apparaissent bien, en effet, comme un des meilleurs efforts, faits à ce jour, de théorisation dans le domaine de l'interprétation et de l'organisation des données figuratives. Du point de vue terminologique, c'est sur le concept clé de « motif » qu'y est centrée la problématique : on ne sera donc pas étonné de voir ce terme — traditionnel en histoire de l'art mais aussi dans les recherches folkloriques — repris dans la présentation de notre propre travail (portant sur un domaine verbal) et y occuper une position de départ quelque peu comparable, car — on le verra — notre approche et notre conception du motif peuvent s'appuyer, au moins au début, sur certaines des thèses avancées par E. Panofsky, sur telle ou telle de ses intuitions fondamentales. Indépendamment des objets analysés — visuels dans le cas de la peinture, verbaux dans celui du conte merveilleux — c'est aux niveaux théorique et méthodologique que se rencontrent, en fait, ces deux démarches : par où se manifeste effectivement, en des domaines apparemment si différents, une véritable homogénéité conceptuelle.

Les propositions affichées de E. Panofsky

L'organisation tripartite de la « signification »

Historien et théoricien de l'art, E. Panofsky est l'un des rares savants qui aient essayé de reprendre la notion, à la fois commune et vague, de « motif » pour l'intégrer dans une conceptualisation du jeu de la signification dans le domaine artistique. Avec des dénominations différentes — quand on passe de *La perspective comme forme symbolique* à « Iconographie et iconologie » (article paru dans les *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, et partiellement repris dans *L'œuvre d'art et ses significations* que nous citerons ici) — une même problématique est sous-jacente à la recherche de E. E. Panofsky, qui face à l'œuvre d'art, s'efforce de dégager trois niveaux dans son « sujet » (ou « signification »).

Notre théoricien postule tout d'abord un premier plan de référence, celui dit de la « signification primaire ou naturelle » qu'il subvidise en « signification de fait » (ce qu'il appelle, dans *La perspective comme forme symbolique*, p. 236, le « contenu factuel ») et « signification expressive ». Il en précise ainsi la nature :

> On la [= signification primaire] saisit en identifiant de pures *formes* (c'est-à-dire : certaines configurations de ligne et de couleur, ou certaines masses de bronze ou de pierre, façonnées de manière particulière) comme représentations d'*objets* naturels (tels que des êtres humains, des animaux, plantes, maisons, outils, etc.) ; en identifiant leurs relations mutuelles comme *événements* ; et en percevant certaines qualités *expressives*, par exemple le caractère de deuil que comporte une attitude ou un geste, l'atmosphère intime et paisible d'un intérieur. L'univers des pures formes que l'on reconnaît ainsi chargées de *significations primaires* ou *naturelles* peut être appelé l'univers des *motifs* artistiques. Un dénombrement de ces motifs constituerait une description *pré-iconographique* de l'œuvre d'art (*L'œuvre d'art et ses significations*, p. 12-13).

Selon cet extrait, E. Panofsky commence par poser une distinction entre ce qui relève des « formes » et ce qui est « représenté », en sémiotique nous dirions entre le signifiant et le signifié ; ainsi, écrit-il ailleurs, à propos de la *Résurrection* de Grünewald,

> ... le simple fait d'appeler la tache sombre du haut « ciel nocturne » ou les taches claires curieusement différenciées du milieu « corps humain » et surtout de dire que ce corps est situé « devant » ce ciel nocturne, serait rapporter quelque chose qui représente à quelque chose qui est représenté, une donnée formelle, plurivoque d'un point de vue spatial, à un contenu conceptuel qui est, lui, sans équivoque possible, tridimensionnel (*La perspective comme forme symbolique*, p. 237).

Délaissant le problème que pose l' « identification » dont il parle dans « Iconographie et iconologie », ou, pour nous, celui, équivalent, de la sémiosis, E. Panofsky s'attache à l'étude du seul signifié qui se présente,

au premier niveau, sous forme, dit-il, d' « objets » ou d' « événements » dotés, ajoute-t-il, de « certaines qualités expressives ». Pour mieux illustrer le propos théorique, remettons-nous-en à notre auteur qui propose deux exemples, dont le premier a trait à la *Résurrection* de Grünewald :

Si ce complexe de couleurs claires se trouvant au milieu du tableau, je le qualifie d' « homme flottant dans l'air avec les pieds et les mains troués », je passerai alors (...), comme je l'ai dit, les frontières d'une simple description formelle mais je resterai encore dans une région où les notions signifiantes sont accessibles à et connues du spectateur sur la base de sa perception optique ou tactile et de la sensation qu'il a du mouvement, bref sur la base de son expérience existentielle immédiate (*La perspective comme forme symbolique*, p. 238).

Le second exemple s'accompagne d'un commentaire qui rejoint, dans une autre terminologie, « Iconographie et iconologie », et qui précise le sens qu'il faut donner aux « qualités expressives » :

... un homme qui n'aurait par exemple jamais entendu parler des Evangiles prendrait vraisemblablement la *Cène* de Vinci pour la représentation d'une assemblée de convives en colère qui se seraient querellés pour une question d'argent, comme il pourrait en conclure d'après la présence de la bourse. Nous appellerons cette couche signifiante primaire où nous pouvons pénétrer sur la base de notre expérience existentielle vitale la région du sens-phénomène [= « signification primaire ou naturelle »]. Si nous voulons, nous pouvons diviser ce sens-phénomène en sens-chose [= « signification de fait »] et sens-expression [= « signification expressive »], car il y a une grande différence entre s'attacher, dans le signe graphique, à la représentation d'un homme ou à la représentation d'un homme « beau » ou « laid », « triste » ou « joyeux », « expressif » ou « inexpressif » (*La perspective comme forme symbolique*, p. 238; c'est nous qui mettons entre crochets les équivalents terminologiques d' « Iconographie et iconologie »).

A la « signification primaire ou naturelle », articulée en « signification de fait » (ou « sens-chose ») et « signification expressive » (ou « sens-expression »), vient se superposer pour ainsi dire, à un second niveau, une autre signification dite « secondaire ou conventionnelle » (dénommée aussi « sens-signification »). Ainsi, toujours à propos de la *Résurrection* de Grünewald, dont il a été déjà question, E. Panofsky pose que, au-delà de la « signification primaire » du « complexe de couleurs claires se trouvant au milieu du tableau » et dont il a été reconnu qu'elle correspondait, à ce plan, à un « homme flottant dans l'air avec les pieds et les mains troués », il existe un second niveau de signification :

Mais que (...) je qualifie ce même complexe de « Christ s'élevant dans les airs en flottant » et alors j'aurai présupposé une connaissance surajoutée par la culture (*La perspective symbolique*, p. 238).

A partir d'autres exemples, notre auteur situe alors, l'une par rapport à l'autre, ces deux significations, celle « secondaire ou conventionnelle » pouvant être saisie, nous dit-il,

en prenant conscience qu'un personnage masculin muni d'un couteau représente saint Barthélemy, qu'un personnage féminin portant une pêche à la main est une personnification de la Véracité, qu'un groupe de personnages attablés selon une disposition et

des attitudes déterminées représente la Cène, ou que deux personnages en lutte d'une manière déterminée symbolisent le combat du Vice et de la Vertu. Ce faisant, on met en relation des *motifs* artistiques et combinaisons de motifs artistiques *(compositions)* avec des *thèmes* ou *concepts*. Les motifs ainsi reconnus porteurs d'une signification *secondaire* ou *conventionnelle* peuvent être appelés *images*; et les combinaisons d'images correspondent à ce que les anciens théoriciens de l'art nommaient *invenzioni* : nous avons coutume de les nommer *histoires* et *allégories* (*L'œuvre d'art et ses significations*, p. 13).

Attribuer à tel « motif » (le « plat » ou l' « épée », dans l'exemple ci-après) ou à telle « composition » un « thème » ou un « concept » précis, présuppose évidemment une large connaissance de ce que E. Panofsky appelle, dans *La perspective comme forme symbolique*, l' « histoire des types ». A cet égard, il relève un cas intéressant, celui d'un tableau du peintre baroque vénitien, Francesco Maffei, qui, d'après la légende, représenterait une « Salomé avec la tête de Jean ». Ce « thème » (selon la terminologie de notre auteur) paraît devoir s'imposer d'autant plus que, conformément aux données de l'Evangile de saint Mathieu, la tête de l'homme décapité repose sur un plat. Malheureusement, Salomé, dans ce tableau, porte une épée; ce que contredit presque le texte évangélique où il est affirmé qu'elle a fait exécuter Jean le Baptiste par un tiers. La présence de l'épée fait alors plutôt penser à Judith.

Mais le motif du plat va à l'encontre de cette hypothèse, car il est expressément dit de Judith « qu'elle donne à sa servante » la tête d'Holopherne « en lui ordonnant de la jeter dans un sac ». Ainsi, fait curieux, nous avons pour un même tableau deux passages de la Bible totalement différents et l'un et l'autre conviennent tout aussi bien, ou tout aussi mal, puisque le plat convient à Salomé mais non l'épée, tandis que pour Judith c'est l'épée qui convient, mais non le plat. Or le manque d'indices supplémentaires nous empêche en fait de trancher en faveur de l'un ou de l'autre. C'est ici que l'histoire des types prend toute sa lumineuse signification. Elle ne connaît, en effet, aucun cas où il aurait été permis à une Salomé de s'approprier l'épée de l'héroïque Judith alors qu'inversement, et précisément dans l'art de l'Italie du Nord, elle peut établir qu'il y a eu des cas relativement nombreux où (...) un transfert s'est accompli qui a vu le plat de Jean-Baptiste devenir un des accessoires de la représentation de Judith (...)

Ainsi, l'histoire des types — et elle seule — nous donne la possibilité et le droit de dire que dans le cas du tableau de Maffei, il s'agit bien d'une *Judith avec la tête d'Holopherne* (*La perspective comme forme symbolique*, p. 244-245).

Le troisième plan d'interprétation, que dégage E. Panofsky, est celui de la « signification intrinsèque, ou contenu », qui se situe « à un niveau (...) beaucoup plus profond et beaucoup plus général » (*La perspective comme forme symbolique*, p. 251) que les deux précédents. Cette « signification intrinsèque »,

on la saisit en prenant connaissance de ces principes sous-jacents qui révèlent la mentalité de base d'une nation, d'une période, d'une classe, d'une conviction religieuse ou philosophique — particularisés inconsciemment par la personnalité propre à l'artiste qui les assume — et condensés en une œuvre d'art unique (...) Ainsi aux XIV^e^ et XV^e^ siècles, le type traditionnel de la Nativité, où la Vierge Marie est représentée étendue dans un lit