Elli Kōngäs Maranda (1932-1982)

Centre interuniversitaire d'Études sur les Lettres, les Arts et les Traditions (CÉLAT)
Faculté des Lettres, Université Laval

(1978)

“Les formes élémentaires de l’art folklorique”

Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, bénévole,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi

Courriel: jean-marie_tremblay@uqac.ca

Site web pédagogique : <http://www.uqac.ca/jmt-sociologue/>

Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales"

Site web: http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales/

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi

Site web: <http://bibliotheque.uqac.ca/>

Cette édition électronique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi à partir de l'article de :

Elli Kōngäs Maranda (1932-1982)
Centre interuniversitaire d'Études sur les Lettres, les Arts et les Traditions ([CÉLAT](#)), Faculté des Lettres, Université Laval (1978)

"Les formes élémentaires de l'art folklorique"

Un article publié dans l'ouvrage sous la direction de Claude Dupont, **Mélanges en l'honneur de Luc Lacoursière. Folklore français d'Amérique**, pp. 263-270. Montréal : Les Éditions Leméac, Inc., 1978, 485 pp.

[Autorisation formelle accordée, le 6 juillet 2005, par M. Pierre Maranda de diffuser ses travaux ainsi que tous ceux de sa défunte épouse, Mme Elli Kōngäs Maranda.]

Courriel pmaranda@videotron.ca

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times New Roman, 14 points.

Pour les citations : Times New Roman 12 points.

Pour les notes de bas de page : Times New Roman, 12 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes
Microsoft Word 2004 pour Macintosh.

Mise en page sur papier format
LETTRE (US letter), 8.5'' x 11''

Édition complétée le 11 novembre 2005 à Chicoutimi,
Ville de Saguenay, province de Québec.

Elli Kngs Maranda (1932-1982)
Centre interuniversitaire d'tudes sur les Lettres,
les Arts et les Traditions ([CLAT](#)), Facult des Lettres,
Universit Laval (1978)

"Les formes lmentaires de l'art folklorique"

Un article publi dans l'ouvrage sous la direction de Claude Dupont, **Mlanges en l'honneur de Luc Lacoursire. Folklore franais d'Amrique**, pp. 263-270. Montral : Les ditions Lemac, Inc., 1978, 485 pp.

Table des matires

[Introduction](#)

[Les bords d'un objet](#)

[Rptition](#)

[Rythme](#)

[Convention, contraste](#)

[Symbolisation](#)

[Symtrie](#)

Introduction

[Retour à la table des matières](#)

Quand on célèbre un grand savant, on oublie souvent une moitié de son oeuvre : l'enseignement. C'est la partie presque invisible de son travail ; elle n'entre pas dans sa bibliographie. L'enseignement n'est pas « publié ». Pourtant, c'est par sa pédagogie que le savant communique, qu'il change le monde autour de lui ; il établit sa discipline à travers ses disciples.

Le professeur Lacourcière a dirigé cent thèses ; nous n'avons pas les moyens de calculer combien d'étudiants ont suivi ses cours pendant quarante ans. Par un calcul sommaire - jeu d'esprit spéculatif - de quatre cours par année, de quarante étudiants par cours, on arriverait à 6400 « trimestres personnels ».

Ceci simplement pour dire que l'influence d'un savant qui, comme Luc Lacourcière l'a fait, établit une discipline et la symbolise pour son auditoire, est immense. Ceci montre aussi l'importance de la formation générale humaniste : nulle société ne pourrait supporter financièrement tous les spécialistes d'une discipline qu'un professeur industriel pourrait former, mais toute société a besoin de l'élargissement de l'esprit suscité par une participation à l'examen de sa propre culture.

Le programme de folklore que Luc Lacourcière a fondé et établi à l'Université Laval est le plus ancien et le mieux connu et respecté en Amérique du Nord. Sous sa direction et son inspiration, les Archives - sa création - sont devenues un fonds riche de culture traditionnelle franco-américaine. Elles demeurent un modèle pour les archives nationales et régionales, pas seulement parmi les francophones, mais aussi pour les autres groupes linguistiques. L'influence vivante et continuelle de monsieur Lacourcière est attestée par le fait qu'à peu près tous les directeurs et fondateurs des archives francophones de folklore en Amérique du Nord sont ses anciens étudiants.

Le programme de folklore à Laval est divisé en deux grands secteurs : littérature orale et culture matérielle. Avec une clarté classique (« âme-corps »), la culture traditionnelle est étudiée dans ses aspects spirituels et matériels. Et ce qui émerge d'une telle étude est une vision unifiée de la culture : la culture comme totalité, ses porteurs comme personnes intégrées, dont l'aspect spirituel s'exprime par des moyens matériels aussi bien que par des moyens oraux.

Luc Lacourcière a toujours porté son intérêt à ces deux aspects. Ses quarante ans « de terrain » ont créé un fonds extraordinaire de données de ces deux types. Sa collection d'objets d'art et d'artisanat populaires, encastrée dans sa maison ancienne, elle-même une œuvre d'art exceptionnelle ; ses collections de littérature orale dans les Archives, toutes les deux témoignent de son dévouement à l'esthétique de l'expression traditionnelle et d'un grand raffinement de goût. L'homme est en harmonie avec son monde ; la vie devient une unité du perçu et du pensé, l'homme est son œuvre ; et son œuvre est sa vie.

Toute culture est communication. Nos actes affectent le monde directement, mais ils expriment aussi notre vision du monde. Il en est de même dans les arts folkloriques. Avec un goût sûr, Luc Lacourcière a axé son travail sur les arts expressifs, dont le produit suprême, parmi les franco-américains, est le conte merveilleux.

Dans la division symétrique, utilisée dans le programme d'enseignement à Laval, la littérature et l'art populaire sont, tous les deux, comme des sommets de l'iceberg. Mon problème ici est d'en trouver

des propriétés communes. Si tout art est communication, si toute communication exprime quelque chose, si la chose à exprimer, le message fondamental, est la vision du monde, si dans la société traditionnelle cette vision du monde est relativement harmonieuse, les deux codes principaux doivent être utilisés de façon réciproquement traduisible. Et s'ils sont traduisibles, on devrait pouvoir y découvrir des mécanismes, des principes de base parallèles. Ces principes peuvent être très généraux - autrement, pourquoi utiliser des codes différents pour un même message ?

Je parlerai ici des principes structuraux des deux codes, l'expression verbale de la littérature orale et l'expression spatiale de l'art populaire. J'en souligne quelques phénomènes, sans aller loin dans la documentation. Mais la réflexion nous montre que ces phénomènes sont tous présents autour de nous dans notre expérience quotidienne des œuvres folkloriques.

Les bords d'un objet

[Retour à la table des matières](#)

Le produit de l'expression artistique en folklore est un objet avec ses limites : un conte qui commence et qui finit, une chanson, une danse, une mélodie ; ou encore, un objet matériel, tel qu'une peinture, un outil, un ustensile, une statuette, une meule de beurre. Parlant des objets matériels, Franz Boas soulignait déjà, en 1927, que le bord (*rim*) d'un objet est souvent accentué par des dessins décoratifs. Dans certains cas, disait-il, la technique même nécessite une finition qui contraste avec la texture de l'objet. Mais, continuait-il, « dans la boiserie, la poterie et la plupart des travaux en métal, ces nécessités techniques ne sont pas présentes. Quand même, les dessins en marge sont très communs, même si point explicables par des considérations techniques. Il serait arbitraire de prétendre que tous ces dessins marginaux étaient originellement suggérés par les techniques dans lesquelles la bordure devait être traitée d'une manière distinctive par nécessité, car

ces techniques sont rares et spécialisées ; pourtant, les dessins de bordure sont presque universaux... Aucune raison technique ne nécessite cette manière de traitement. Elle devient intelligible comme tentative d'accentuer la forme. Dans nombre de cas, la forme n'est pas aussi accentuée que relevée, limitée et séparée de l'espace autour par une limitation formelle, une ligne marginale... par ce moyen, l'individualisation de l'objet est atteinte. Souvent, ces bandes liminaires s'étendent aux champs décoratifs qui servent le double but de limitation et de décoration. Ils peuvent devenir proprement individualisés ¹ » (souligné par moi).

Les parallélismes entre les fonctions du bord et les formules d'ouverture et de clôture dans les contes (ou les chansons) sont évidents. Par la formule d'ouverture, le conteur annonce son conte, même si la formule est minimale (« Il était une fois ») ; ces formules minimales sont, quand même, bien connues de l'auditoire. Et, quand il finit, même si toute l'histoire est complète, il renvoie son auditoire au monde quotidien : « Moi, ils m'ont envoyée ici avec pas un sou ². »

L'objet artistique est complété et séparé de son environnement verbal par le contraste de « une fois » et « maintenant », « là-bas » et « ici », « eux » et « moi ». Et, comme le remarque Boas, le bord peut devenir décoratif et indépendant en soi. Regardons la fin d'une chanson :

Voilà ma chanson qu'est finie. Passez-moi la bouteille, Que je salue la compagnie, En saluant la belle ³.

Souvent, les limites du texte sont aussi marquées par la structure même du récit. Cela conduisit Axel Olrik à parler de « la loi de l'ouverture » et « la loi de la fermeture ». Il remarque que le récit ne commence ni ne se termine de façon abrupte ⁴.

¹ Franz Boas, *Primitive Art*, New York, Dover Publication, 1955, pp. 55-58.

² Soeur Marie-Ursule, *Civilisation traditionnelle des Lavallois*, Les Archives de folklore, no 5-6, Presses de l'Université Laval, Québec, 1956, p. 232.

³ Dominique Gauthier et Roger Matton, *Chansons de Shippagan*, Les Archives de folklore, no 16, Québec, 1973, p. 98.

⁴ Axel Olrik, « Les Lois épiques », originellement publié comme « Episke Love » en *Danske Studier* 1908, pp. 69-89.

Répétition

[Retour à la table des matières](#)

On peut interpréter l'ubiquité de la répétition au moins de trois façons : qu'elle dérive des nécessités techniques ; qu'elle démontre une maîtrise technique du conteur ou du fabricant d'objet ; ou qu'elle donne du plaisir esthétique. La première explication est souvent combinée avec l'observation que les mouvements élémentaires du corps humain se répètent incessamment : « La nature est répétitive. Les activités humaines de base - le pouls, la marche, la respiration, la mastication, le sommeil - sont répétitives. Le cycle jour et nuit, les saisons, les phases de la lune sont répétitifs... ⁵ »

Cette explication - qui contient une part de la vérité, sûrement n'est pas aussi intéressante que les autres nommées. Quand nous parlons de l'art expressif, il faut se souvenir du fait que la répétition est utilisée pour des buts esthétiques : la nature est transformée en culture, la technique mécanique est transformée en maîtrise, source de fierté artistique pour l'artiste et de plaisir pour l'observateur.

En regardant une courtepoinette ou une catalogne, ou en écoutant le refrain d'une chanson ou encore la répétition sophistiquée qui caractérise le conte merveilleux, nous sommes frappés par la variété des possibilités artistiques de la répétition. Olrik, dans l'article déjà cité, présente « la loi de répétition ». Elle est si commune dans le folklore qu'Olrik dit : « Quand le folkloriste frappe un « trois », il pense, comme le Suisse qui aperçoit les Alpes, « Maintenant, je suis chez moi ! » La répétition, ajoute-t-il, met l'accent sur un élément narratif - explication aussi donnée par Claude Lévi-Strauss en parlant de la

⁵ R. Austerlitz, *Associating Freely About Repetition in General or Repetition matrix studiosa*, ms., 1977.

structure du mythe ⁶. Dans son article sur l'art populaire, Henry Glassie écrit : « ...l'art populaire occidental, soit oral, soit matériel, est caractérisé par la répétition, par des formes composées des motifs mémorisés et répétés. La répétition prouve l'absence d'erreur et la présence de contrôle - le contrôle de la perception et de l'expression, le contrôle de concept de la technique et de matériel ⁷. »

Rythme

[Retour à la table des matières](#)

Dans un sens, le rythme peut être interprété comme un cas spécial de répétition. Si la répétition la plus simple s'exprime par la formulation AAA..., le rythme s'exprime par ABAB... Le phénomène du contraste doit, je pense, être antérieur à la perception du rythme d'un objet ou d'un récit.

Boas parlait de la répétition rythmique : avant que le héros fasse ses preuves, ses frères aînés ont échoué à la même tâche ⁸. Dans ce cas, le rythme est créé par ce qu'Olrik appelle « la loi du contraste » ; la polarisation, si typique du conte populaire, où le héros est jeune, pauvre, modeste, son antagoniste âgé, riche, sûr de lui ; où, encore, les vieux parents ont des jeunes enfants ; où le riche château n'est pas loin de l'humble hutte.

⁶ Claude Lévi-Strauss, « La Structure des mythes », *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 254.

⁷ Henry Glassie, « Folk Art », in Richard M. Dorson, *Folklore and Folklife, An Introduction*, Chicago, University of Chicago Press, 1972, p. 278.

⁸ Franz Boas, op. cit., p. 311.

Convention, contraste

[Retour à la table des matières](#)

On trouve ici le phénomène de bidimensionnalité, c'est-à-dire l'ignorance délibérée de la perspective. On a souvent dit que cette bidimensionnalité - manque de perspective dans l'art iconographique, manque de caractérisation psychologique dans le conte - vient de la « primitivité » de ces arts, que la perspective n'était pas utilisée même dans l'art savant avant la Renaissance. Mais : le conte n'est pas la biographie d'un individu, et la peinture « populaire » n'est pas son portrait photographique. La conventionnalisation crée un énoncé plus généralisé. Il s'agit d'abstraction, pas de manque de connaissance ou de compétence.

Henry Glassie parle du « filtre » qui, dans les peintures murales de la Suède, fut développé pour rendre l'art naturaliste de la période post-Renaissance conforme au goût du peuple : « Les aspects formalistes du filtre effectuent une tendance vers la frontalité et la symétrie... La nature symbolisante du filtre populaire conduisait à l'établissement et à la répétition des dessins conventionnels : les personnes étaient dessinées de face, les tulipes étaient dessinées de profil, les tournesols du haut, les animaux à quatre pattes de côté, au galop... l'ange réduit à son essence chérubique : une tête ailée... L'art populaire représentationnel n'est pas une faillite de l'art illusionnaire ; il est ... abstrait ⁹. »

⁹ Henry Glassie, op. cit., pp. 264-266.

Symbolisation

[Retour à la table des matières](#)

Qu'on appelle la conventionnalité de l'art visuel et de l'art verbal abstractionnisme ou pas, il est étroitement lié avec le symbolisme des arts du temps et des arts de l'espace. Tout art symbolise et communique par ses symboles. Parfois, ces symboles sont des métaphores presque fixes - comme les coeurs de l'art québécois, ou encore le « beau rossignol sauvage, roi des amoureux », ou Ti-jean.

La stylisation peut être développée sous les yeux de l'observateur. En Mélanésie, Pierre Maranda et moi avons trouvé plusieurs exemples d'une stylisation graduelle. On commence par une représentation identifiable des oiseaux nommables, mais on finit par un dessin parfaitement abstrait. Ou encore, dans les chants funéraires chantés par les femmes : au début, une place (Île, village) est nommée « littéralement », mais les images symbolisant le village ou autre place historiquement définie (dans les mythes) se substituent et, à la fin du processus, on n'a que des références très stylisées ou parfois seulement des allusions à des données connues aux membres de la tradition, indéchiffrables aux étrangers. (Le développement des *kenning* doit être un phénomène parallèle.)

Symétrie

[Retour à la table des matières](#)

Une interprétation de la préférence pour la symétrie vient, encore une fois, de la symétrie naturelle du corps humain : la gauche et la droite, les organes couplés, etc. Si la répétition s'exprime par AAA et le rythme par ABAB, la symétrie s'exprime par OB, ou encore ABA. Pour l'art populaire, nous n'avons pas besoin de chercher loin ou de

penser longtemps pour trouver des exemples. Les objets créés par les humains sont aussi symétriques que leurs yeux le sont. Pourquoi ? Malgré la symétrie formelle de nos corps, nous préférons utiliser un côté. Il est facile de dessiner la moitié droite d'un cercle, si on utilise sa main droite, mais assez difficile d'en faire la moitié gauche. Techniquement, la symétrie est souvent difficile à créer ; or, elle devient le moyen par excellence de montrer la maîtrise technique.

Quel phénomène dans le récit doit-on appeler symétrique ? Ici, je trouve les propositions d'Eleazar Meletinski ¹⁰ intéressantes. Il parle de l'équilibre d'un récit. Le conteur présente, normalement au commencement, un ou plusieurs « problèmes » et il doit les résoudre tous avant que le récit soit accepté comme « complet » par l'auditoire. Ainsi, même un lecteur extérieur de textes recueillis dans une tradition qu'il ne connaît pas intimement est souvent capable de dire qu'un récit n'est que fragmentaire.

Sans doute, d'autres expressions de la symétrie existent dans le récit folklorique. Par exemple, le contraste même du protagoniste et de l'antagoniste en est une. Peut-être pourrait-on interpréter les oppositions les plus courantes (telles que pauvreté/richesse, vieux/jeune, la belle/la bête, etc.) comme symétriques, « noir/blanc ».

Mes réflexions ne sont que spéculatives, et il faut se garder contre la tentation des excès de généralisation. Mais que nous puissions ou non identifier les mécanismes esthétiques des arts du temps et des arts de l'espace, ces deux formes expriment, d'une manière intelligible et économique, une maîtrise du monde. En plus, l'esthétique populaire, compétence de l'artiste, est partagée par son auditoire. Voilà ce qui est au cœur de la *tradition*. Sans connaissance de cette esthétique, l'auditoire ne saurait point critiquer, encourager, apprécier l'artiste. Et, sans critique, l'art ne serait plus art. La maîtrise des moyens d'expression fait l'excellence, et l'excellence fait l'artiste. Et la créativité est là, au fond. *Natura trahimur ad scientiae cupiditatem*. Cher monsieur Lacourcière, je vous offre une traduction du proverbe latin en finnois :

¹⁰ Eleazar Meletinsky, « Problems of the Structural Analysis of Fairytales », in Pierre Maranda, *Soviet Structural Folkloristics*, The Hague, Mouton, pp. 129-134.

luonto meitä vetää tiedon janoon, « *Nature* nous tire de-connaissance soif-vers ». « La nature même nous tire vers la soif de connaissance. » Vous. Moi. Eux.

Elli Kōngäs-Maranda

CÉLAT, Faculté des lettres
Université Laval.