Imagiers et artistes

Autor(en): **Bérard, Claude**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (1983)**

Heft 4

PDF erstellt am: **23.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870743

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

IMAGIERS ET ARTISTES

On trouvera dans ce fascicule l'écho d'un séminaire commun organisé en hiver 1981-1982 par Philippe Junod, professeur d'histoire de l'art, et Claude Bérard, professeur d'archéologie classique, auxquels se sont associés Morteza Mahmoudian et Rémi Jolivet, professeurs de linguistique; l'écho et non le reflet, un écho plutôt lointain, tant il est vrai qu'il ne fut pas facile, malgré de nombreuses lectures préparatoires, de trouver un terrain d'entente! Au cours de cette expérience, le résultat le plus positif, pour les participants, a été la confrontation de leurs différences, de leurs divergences, de leurs désaccords, et la difficulté à surmonter ces derniers en cherchant à les expliquer; il est de ce fait difficilement communicable à autrui...

Pour les archéologues, la sémiotique se révèle d'abord comme un instrument fondamental pour comprendre des images qui posent des problèmes de sens, puis pour constituer et analyser des corpus d'images en faisant apparaître la logique profonde qui préside à leur élaboration. Il en résulte une lecture toute nouvelle: non plus des illustrations d'une Grèce classique très littéraire, ou, pire encore, d'une prétendue vie quotidienne, mais un système de représentations articulées, et *in praesentia* et *in absentia*, ressortissant à une anthropologie de l'imaginaire social qui ne laisse et ne lasse pas d'étonner les spécialistes eux-mêmes. Il est vrai que, du moins pour l'archéologie classique, la réflexion portant sur les problèmes de méthode, la théorie archéologique, est tout à fait sous-développée par rapport à celles qui travaillent l'histoire de l'art.[1]

Mais les archéologues de notre séminaire, il faut le relever, avaient sélectionné des corpus d'objets se prêtant particulièrement bien à l'analyse sémiotique, par exemple l'imagerie des vases grecs, modèle de toutes les imageries antiques, ou la sculpture idéologique à fonctions politiques. C'est dire que nous avons

choisi des documents dont les qualités esthétiques étaient secondes, la priorité étant donnée à la sémantique. Face à une sculpture, tel le doryphore «porteur de lance», *alias* Achille, de Polyclète, nous renonçons à recourir à l'instrument sémiotique, incapables d'y repérer la moindre unité discrète. On peut d'ailleurs légitimement se demander si l'analyse sémiotique est applicable à un objet isolé? Nous ne le croyons pas, d'où la nécessité première de constituer des corpus — de vases, de reliefs votifs, de sarcophages, d'affiches publicitaires, etc. La récupération, en revanche, du type du doryphore et les manipulations que lui ont fait subir les Romains dans des intentions précises de communication (changement de tête, habillage, adjonctions d'accessoires divers devenant autant de signes selon les cadres et les fonctions) donnent prise à l'attaque sémiotique. Même le critère «beauté corporelle» est alors mis au service de la propagande romaine. Mais si Polyclète est un artiste, les auteurs de ces truquages sont au mieux des artisans, des imagiers; ils travaillent sur commande et sont privés de toute liberté créatrice.

Liberté créatrice: ces termes posent de nouvelles questions. La sémiotique parvient-elle à cerner des objets produits dans de telles conditions d'obédience, voire de servilité? On ne s'est pas fait faute de citer et reciter ces propos de Matisse:

> Chaque œuvre est un ensemble de signes inventés pendant l'exécution et pour les besoins de l'endroit. Sortis de la composition pour laquelle ils ont été créés, ces signes n'ont plus aucune action. Le signe est déterminé dans le moment que je l'emploie et pour l'objet auquel il doit participer.[2]

Avant même de discuter ces lignes de l'artiste, il faudrait commencer par préciser ici le sens du mot *signe*, qui n'a évidemment rien à voir avec l'acception qu'on lui donne depuis Saussure. Mais là n'est pas l'important: la définition de la création artistique avancée par Matisse permet de faire mieux ressortir la démarche des imagiers, exactement inverse. C'est la raison pour laquelle les instruments sémiotiques patinent sur les créations d'ordre artistique. Même si le peintre attique Néarchos a signé le vase auquel Véronique Dasen consacre un article dans les pages suivantes, même s'il invente quelques combinaisons originales et surprenantes, il n'en reste pas moins un imagier tributaire de traditions variées, orales et graphiques; surtout, il utilise un répertoire constitué une fois pour toutes.[3]

Face à ces difficultés, nos collègues et amis historiens de l'art ont choisi la porte étroite. D'une part, ils ont refusé l'étude de corpus faciles à travailler (du type ex-voto, imagerie d'Epinal, images publicitaires, art idéologique, commandes officielles, figures de la République, etc.), peut-être parce que la sémiotique n'est pas nécessaire pour les analyser et qu'elle n'apporterait rien de plus à la compréhension sinon un langage à la mode; d'autre part ils nous ont proposé d'analyser des objets porteurs d'une charge esthétique très forte et révélant de grandes possibilités d'inventions créatrices personnelles: citons une photo de Sarah Moon[4] ou un corpus de «céramiques sensibilisées» de Carmen Perrin, adepte de l'art conceptuel. Je crains quant à moi que la sémiotique ne soit pas encore capable de maîtriser des problèmes si complexes. L'essentiel finalement est d'utiliser une méthode qui soit appropriée à l'objet de sa recherche. En outre, et il faut le rappeler avant d'aller plus loin, l'analyse sémiotique des images est encore en cours d'élaboration; elle n'est pas une recette passe-partout. Elle fera probablement les plus grands progrès une fois libérée du poids souvent écrasant que font peser sur elle les linguistes. Remercions ici Morteza Mahmoudian et Rémi Jolivet qui, quant à eux, ne nous ont certes point tyrannisés; ils ont suivi et orienté nos discussions avec autant de patience que d'attention. Nous proposons donc ces quelques pages d'essai aux spécialistes, nous qui restons des amateurs, en souhaitant que se poursuive le dialogue.

Claude BÉRARD.

NOTES

[1] Après beaucoup de verbiage autour de «l'archéologie nouvelle» à la sauce anglo-saxonne, il a fallu déchanter: cf. P. Courbin, *Qu'est-ce que l'archéologie?*, Paris, 1982. Citons ici RAMAGE, *Revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale*, publiée par le Centre d'archéologie moderne et contemporaine de l'Université de Paris-Sorbonne, Institut d'Art et d'Archéologie, qui est, promesse d'espoir, dirigée par un archéologue de formation classique toute traditionnelle.

[2] Je cite ainsi de seconde main d'après H. Hudrisier, *L'Iconothèque*, Paris, 1982, pp. 70-71 et note 23 avec références. L'auteur oppose ici la démarche de l'artiste à celle des utilisateurs des manuels d'iconologie, tel celui de César Ripa, édité en 1593.

[3] Cf. C. Bérard, *Anodoi*, Neuchâtel, 1974, p. 47.

[4] S. Moon, *Souvenirs improbables*, Lausanne, 1981, n° 94.