

Pour une analyse des textes iconiques en ethnologie

Andrée Gendreau

Volume 4, Number 1-2, 1982

Des objets et des hommes
People and Things

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1081136ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1081136ar>

[See table of contents](#)

Article abstract

This article surveys the various currents in iconographie analysis as an aim to develop a general methodology that would take into account the specific phenomena related to traditional art forms.

Publisher(s)

Association Canadienne d'Ethnologie et de Folklore

ISSN

1481-5974 (print)

1708-0401 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gendreau, A. (1982). Pour une analyse des textes iconiques en ethnologie. *Ethnologies*, 4(1-2), 89–106. <https://doi.org/10.7202/1081136ar>

Pour une analyse des textes iconiques en ethnologie

ANDRÉE GENDREAU

Pourquoi traiter de méthodologie d'analyse du texte¹ iconique dans une revue d'ethnologie? Tout d'abord à cause de la congruence du sujet avec l'objet d'étude des folkloristes et principalement de ceux qui s'intéressent à la culture matérielle.

Mais ce n'est pas seulement la pertinence du sujet par rapport aux intérêts des lecteurs de la revue qui me pousse à traiter cet aspect particulièrement difficile de l'analyse sémiotique. En fait, au-delà de cette préoccupation très pragmatique de la saisie de l'attention d'un public, il en est une autre, moins évidemment intéressée, qui relève de la volonté de trouver des solutions adéquates aux difficultés inhérentes à l'analyse esthétique en science sociale et plus particulièrement à celle des objets comme matières signifiantes.

L'insuffisance des sources est déjà problématique pour celui ou celle qui veut analyser un texte iconique avec rigueur. La spécificité de l'iconique par rapport à la langue "naturelle" pose en effet des difficultés si ardues aux scientifiques qu'elles ont eu comme effets, d'une part de dissuader les chercheurs et de les repousser vers l'analyse des phénomènes plus accessibles (par exemple tout ce qui est dit ou écrit en langue naturelle) et d'autre part, de freiner l'analyse des textes iconiques, de la tronquer de sa signification en la cantonnant à la seule description de l'objet qui, encore une fois, s'effectue en langue naturelle.

Or depuis une dizaine d'années environ, des chercheurs en sciences sociales et des sémioticiens ont résolu de "prendre le taureau par les cornes" et de s'attaquer à l'analyse de l'iconique. Cet article veut dans un premier temps passer en revue les principaux courants d'analyse du signe iconique pour, dans un second temps, proposer une méthode plus

¹Texte est utilisé dans un sens sémiotique et signifie "tout support de signification intégrale (...)" from Ivanov et al., "Thèse pour l'étude sémiotique des cultures". *Recherches internationales à la lumière du marxisme sémiotique*, 81(1973) 130. Un tableau, une sculpture, un rite, une danse etc. peuvent ainsi être considérés comme un "texte" sémiotique.

ou moins générale qui tienne toutefois compte de la spécificité des phénomènes reliés à l'art populaire.

L'analyse sémiotique des textes iconiques

Etablir la spécificité d'un texte iconique par rapport à un autre, disons écrit ou parlé, est chose relativement aisée puisque les divers auteurs ayant abordé le problème s'entendent assez bien quant aux distinctions à apporter. Ainsi un texte iconique serait analogique et motivé (non arbitraire) à la différence des autres signes ou symboles. On peut à la rigueur discuter du sens donné à ces termes mais le principe général semble être accepté par tous. En plus du critère analogique et motivé, l'icône serait un signe continu, ce qui est loin d'en faciliter l'analyse. Car comment trouver les éléments pertinents du signe si on ne sait en isoler les constituants; comment opposer les éléments, enfin, comment établir les relations nécessaires à l'analyse? Un arbre ou une maison dessinés ne sont pas des mots: on ne saurait les décomposer pour en trouver les "monèmes" ou "phonèmes"! Qu'est-ce qui constitue leurs éléments pertinents; sont-ce les branches, les feuilles, le tronc ou encore la porte, le toit? Non, inutile d'insister, on voit bien que la différence entre un mot et un signe iconique est bien réelle. En fait ce critère de continuité pose justement l'image — peinture, sculpture ou autres — en un texte. Comme Eco² l'a si bien fait remarquer, le cheval qui est dessiné ou photographié n'est jamais qu'un cheval: c'est un cheval noir, à forte musculature, vu de côté, etc., etc. Sa description est précise, se rapportant à un cheval en particulier et non pas à un cheval abstrait comme le fait le mot cheval.³ Même dans les pages du dictionnaire où l'image tente d'être le plus conforme à une réalité universelle, elle ne peut atteindre l'abstraction du mot; ainsi il est relativement facile, pour un connaisseur, de dater la parution du dictionnaire d'après le style des objets qui y sont représentés. L'icône ne s'identifie donc jamais à un seul mot, c'est plutôt un texte ou même tout un discours au sein duquel on peut retrouver l'acte référentiel, locutif, voire même scientifique... La première démarche à effectuer pour permettre l'analyse textuelle consiste donc à décrire le texte en un métalangage qui seul peut s'ouvrir sur l'analyse. Car une description précise et adéquate est nécessaire à la mise en

²Umberto Eco, "Pour une reformulation du concept de signe iconique", *Communications*, 29(1978), 141-49.

³Cet exemple ne tient évidemment pas compte des types de représentations moins classiques, comme celui des Indiens de la côte Nord-Ouest du Pacifique (double représentation) ou encore celui des cubistes. Nous reviendrons sur le premier dans les pages qui suivent.

⁴Ce problème a déjà été traité dans Andrée Gendreau, *Charlevoix, terre d'origine, lieu de l'Autre*, Thèse de Doctorat en anthropologie, Université Laval, Québec, 1982.

évidence des systèmes symboliques et techniques qui sous-tendent la construction de l'image. Ce n'est donc qu'à partir d'elle que l'analyse sémiotique peut démarrer. Nous reviendrons plus loin sur la méthode à utiliser lors de la description. Pour l'instant voyons quels types d'analyse sont appliqués en sémiotique et/ou sémiologie visuelle.

La diversité des approches

Plusieurs approches d'analyse du texte iconique ont été tentées. Certaines ont avorté sur le problème de l'analogique. Confondant l'analogique avec la ressemblance on refusait tout simplement de se prêter à une étude quelconque du signe iconique alléguant que l'analogique exclut par définition même le code. Christian Metz⁵ fut l'un des promoteurs de cette position de retranchement. Il effectuera cependant quelques années plus tard, une autocritique de cette perspective négative, citant en exemple son expérience personnelle pour indiquer les embûches d'une telle attitude: "l'arrêt sur l'iconicité" ferait en effet "peser sur toute tentative de sémiologie visuelle le risque permanent d'une sorte de maladie de jeunesse".⁶ A notre avis le problème n'est pas tant celui de "l'arrêt sur l'iconicité" que celui d'une appréhension naïve de l'analogique. Rappelons brièvement que l'analogique est nécessairement codifié (la variation de l'appréciation culturelle de la "ressemblance" nous le démontre assez), variant non seulement avec le contexte environnant, celui de l'image, celui de la société, mais aussi avec les époques, les cultures, etc. L'analogie n'est en fait qu'un système de relations présent dans un objet et transposé dans son image selon un code accepté qui en permet la reconnaissance. Si Metz reconnaît son "erreur" il ne résout cependant le problème de l'image qu'en proposant d'aller au delà ou en deçà de cette dernière, en mettant à jour les divers codes qui l'informent et s'y superposent⁷, soit proprement iconographiques⁸ soit, historiques, sociaux et culturels⁹. Pour Metz, l'analyse de l'oeuvre consistera désormais à cerner et exposer les divers systèmes de

⁵Christian Metz, "Le cinéma langue ou langage?", *Communications*, 4(1964) 52-90.

⁶Christian Metz, "Au-delà de l'analogie, l'image," *Communications*, 15 (1970), note infrapaginale, p. 3.

⁷A ce sujet, voir surtout Umberto Eco, "Sémiologie des messages visuels", *Communications*, 15(1970) 11-51 et "Pour une reformulation du concept de signe iconique", *Communications*, 29(1978), 141-91.

⁸Le lecteur aura avantage à lire le magnifique ouvrage de Erwin Panofsky intitulé *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967.

⁹C'est ce qui ressort des oeuvres de Francastel et Barthes. Il nous apparaît difficile de mentionner l'une ou l'autre de leurs oeuvres, l'ensemble étant pertinent pour notre sujet. On peut tout de même citer de Pierre Francastel, *Peinture et société: naissance et destruction d'un espace plastique de la renaissance du cubisme*, Paris, Gallimard, 1965, et de Roland Barthes, "Rhétorique de l'image", *Communications*, 4(1964) 40-51.

codification qui construisent l'image et s'ajoutent à elle.

On ne peut qu'être d'accord avec une telle perspective. Le problème est d'y parvenir et c'est là que les divergences s'accroissent, principalement entre l'école française à tradition saussurienne, fortement sémiologique et l'école américaine (Peirce, Morris), voire même européenne, plus sémiotique. Entre l'une et l'autre tendance la différence est majeure, touchant à la fois l'épistémologie et l'objet même d'étude. Au point de vue de la méthode, la sémiologie associe les formes signifiantes (mode, urbain, icônes, etc.) *au discours qu'elles suscitent*. Les domaines non linguistiques ne prennent sens que par et dans le *langage parlé*, soit à titre de composant (textes complexes: cinéma, bandes dessinées, publicité, etc.), soit parce qu'il complète, en le "disant", le texte non linguistique (icône, mode, objets, caricatures, cinéma muet, etc.): "percevoir ce qu'une substance signifie, c'est fatalement recourir au découpage de la langue: *il n'y a de sens que nommé*, et le monde des signifiés n'est autre que celui du langage".¹⁰ Il s'agit donc dans ce cas d'étudier le discours tenu sur le système non linguistique en question. La méthodologie réside dans l'articulation de ces deux textes.

L'autre école cherche au contraire à trouver la logique interne des systèmes sémiotiques sans recourir nécessairement au discours articulé sur lui. La sémiotique veut donc construire un langage, autre que parlé, ou plus simplement un système d'où émergerait une grammaire, une logique, qui pourrait permettre la restitution des objets d'étude. La linguistique a donc très peu à proposer pour cette approche si ce n'est qu'offrir en *exemple* un système très articulé et bien étudié. Mais comment donc ces deux approches se concrétisent-elles en étude de l'art?

Leur concrétisation en étude de l'art

La contestation du caractère linguistique des systèmes visuels a conduit à trois prises de positions différentes. Soit celle de nier toute qualité de signe aux objets visuels (en particulier à cause de leur caractère analogique et continu mais aussi, et peut-être de façon plus névralgique, pour l'absence — ou la supposée absence — de la double articulation, caractère constitutif de la langue verbale)¹¹ et par conséquent d'en refuser l'analyse. Soit celle qui répond à l'approche barthienne et utilise la langue comme métalangage pour donner un sens aux objets visuels. Et enfin l'approche plus spécifiquement sémiotique qui consiste à rechercher le sens dans l'objet.

¹⁰Roland Barthes, "Présentation", *Communications*, 4(1964) 1-3. Je souligne.

¹¹Au sujet de la double articulation des systèmes iconiques, voir Eco, 1970, *op cit*. Nous n'entreprendrons pas une telle discussion, la considérant superflue puisqu'il a déjà été posé que l'icône était non seulement un signe mais un texte et un discours.

Marin et Scheffer privilégient la seconde approche. Pour le premier, les lectures successives du tableau, c'est-à-dire les discours tenus sur lui, non seulement modifient le texte premier, ce avec quoi on ne peut qu'être d'accord puisqu'il y a alors véritablement production d'un nouveau texte, mais sont "au moins jusqu'à un certain degré l'objet-texte lui-même". Il pousse même son hypothèse plus loin: les lectures successives pourraient bien être dans leur suite ouverte, "interminées", liées par une forme de cohérence, s'articulant en un système non caractérisé par sa clôture. Dans ce cas nous dit-il,

"Ce système ne constituerait-il pas la "structure" du tableau, entendu comme l'ensemble articulé de ses lectures, et le sens du tableau n'est-il pas de déplacement réglé du discours à travers ses lectures. Dès lors qu'en est-il du tableau, objet-texte dans ses lectures? En un sens il s'y évanouit puisqu'il n'est pas de surface picturale primitive, vierge de tout regard-lecteur — ne serait-ce que parce qu'elle est offerte à la vue pour être vue —. Il n'est pas de point de départ à la lecture du tableau qui serait le tableau avant toute lecture, car celui-ci est, de part en part, un "legendum". En un autre, il s'y constitue: par ses lectures le tableau se définit comme amorces de sens mais pour lequel il n'est pas de point d'arrivée qui serait le "sens du tableau."¹²

Le tableau n'est donc signifiant pour un Louis Marin "que par la lecture qui en est faite", la lecture étant l'élément de constitution du tableau dans sa signification.¹³ La même problématique existe encore chez Scheffer: l'image n'existe que par ce qu'on y lit.¹⁴ La principale critique qu'on peut adresser à cette approche a déjà été faite par Nattiez.¹⁵ D'une part l'analyse ne s'intéresse pas à l'objet sémiotique premier mais bien à un objet second, celui du discours référentiel. D'autre part une telle perspective fait perdre le bénéfice de la distinction saussurienne entre linguistique et sémiologie. Du strict point de vue de l'analyse visuelle, cela implique à toutes fins pratiques qu'elle n'existe pas, un glissement étant effectué du visuel à la langue naturelle.

Mais une autre école cherche une troisième voie. Pour elle il s'agit de conserver à l'objet le plein droit de signifier. Il faut donc retrouver en lui ou dans sa constitution des éléments de codification. Or la faiblesse du code iconique n'est certes pas pour faciliter les choses, d'autant plus que, comme le souligne Eco, divers codes se superposent dans la production iconique. Qui plus est, dans de nombreux cas, cette production exige

¹²Louis Marin, "Éléments pour une sémiologie picturale", *Les sciences humaines et l'oeuvre d'art*, Bruxelles, Editions de la Connaissance, 1970, p. 187.

¹³*Ibid.*, p. 196.

¹⁴Jean-Louis Scheffer, *Scénographie d'un tableau*, Paris, Editions du Seuil, 1969.

¹⁵Jean-Jacques Nattiez, "Quelques problèmes de la sémiologie fonctionnelle", *Semiotica*, IX(2)(1973), 158-90.

l'institution d'un nouveau code. Dans ces cas, bien sûr, l'invention doit s'appuyer sur des débris d'anciens codes ou sur des stimuli acceptés par la culture pour être comprise. Or, parmi les textes iconiques, les oeuvres des artistes en particulier, font partie de cette dernière catégorie.¹⁶ On imagine à quels problèmes se bute l'analyse sémiotique des oeuvres d'art! Voilà probablement pourquoi des glissements vers l'analyse des discours proférés sur les textes picturaux ont été préférés à l'analyse des oeuvres elles-mêmes. Mais reprenons l'argumentation d'Eco.

Umberto Eco et l'analyse des modes de production sémiotiques

Eco nous propose une analyse de la production sémiotique après avoir vivement critiqué le concept habituel de signe iconique, principalement à partir des critères traditionnellement utilisés pour sa définition, soit le lien analogique entre l'objet et le signe, la motivation du premier exercée sur le second et enfin le lien "naturel" unissant les deux. Du premier critère Eco rejette les acceptions floues et invérifiables qui identifient analogie à ressemblance: une image ou un objet quelconque est analogue à un autre parce qu'il lui ressemble, ce qui emprisonne l'iconisme dans un cercle vicieux (qui est d'ailleurs celui du dictionnaire). A ressemblance il propose de substituer similarité dans son acception géométrique, celle-ci permettant une vérification:

"Dire qu'un signe est similaire à son objet n'est pas la même chose que de dire qu'il "a les mêmes propriétés". En tout cas, il existe une notion de similitude, qui a un status scientifique plus précis que la notion "avoir les mêmes propriétés" que, ou "ressembler à". En géométrie, on définit la similitude, qui a un statut scientifique plus précis que la notion "avoir les qui concerne leur dimension. Etant donné que la différence (...), la décision de ne pas en tenir compte n'a rien de naturel, et a tout l'air de reposer sur une convention culturelle qui établit la pertinence de certains éléments d'une figure par rapport à d'autres."¹⁷

Par "figures égales" on entend angles égaux et côtés proportionnels équivalents. Il s'agit donc bien là d'une règle qui choisit des éléments pertinents (paramètres spatiaux) par rapport à d'autres considérés

¹⁶On peut se référer à la discussion concernant le procès artiste dans Andrée Gendreau, *op. cit.*

¹⁷Umberto Eco, "Pour une reformulation du concept de signe iconique," *op. cit.*, p. 154. Cette définition de similitude rejoint la notion de "Modèle réduit" de Lévi-Strauss, dont nous avons déjà fait mention. A la différence de Eco, qui ne fait que décrire un procédé de transformation, Lévi-Strauss confère au "modèle réduit" une puissance cognitive et esthétique tout à fait particulière. Soulignons également que la notion de "similitude" a déjà été théorie générale de la magie", *Sociologie et anthropologie*, Paris, P.U.F., 1950 et 1973. Les auteurs s'accordaient déjà pour affirmer que la similitude était "toute conventionnelle" n'ayant "rien de la ressemblance d'un portrait." L'image et son objet ne partageant que "la convention qui les associe" (Hubert et Mauss, *idem*, p. 61). Cette discussion, toujours pertinente, s'inscrit dans le débat sur l'arbitraire du signe (de Saussure, Benveniste, Lévi-Strauss). Sur ce sujet on peut relire le chapitre qui s'intitule "La structure et la forme" dans *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973 pp. 139-174, de Claude Lévi-Strauss.

comme insignifiants (par exemple la couleur, la texture, etc.). La “ressemblance” entre deux figures proportionnelles n’est donc perçue qu’une fois la règle appliquée, c’est un fait de *reconnaissance culturelle* plutôt que de *ressemblance immédiate*. A vrai dire, selon Eco, l’analogie se réduit à un type de rapport proportionnel entre deux objets ou un objet et son image. Sémiotiquement, l’analogie se limite donc à une proportionnalité, qu’elle soit de similarité ou d’isomorphie (comme dans le cas des graphes), entre un modèle conceptuel (concret ou virtuel) et le signe. Dans ce sens l’analogie n’est qu’un “*procédé institutif des conditions nécessaires à une transformation.*”¹⁸

Or la transformation, définie par la correspondance d’un point de l’espace réel de l’expression à un point de l’espace virtuel du type de contenu, est essentiellement culturelle, provenant d’une règle arbitraire (choix de l’espace plutôt que des autres éléments de constitution de l’objet) et nécessite dès lors un apprentissage. Ainsi de nombreuses représentations indigènes demeurent fermées à notre compréhension immédiate parce que les règles de transformations utilisées diffèrent des nôtres. La double représentation des Indiens de la côte Nord-Ouest du Pacifique, de l’Amérique du Sud, des Chinois archaïques, de la Sibérie et de certaines peuplades de Nouvelle-Zélande¹⁹ pose justement ce problème. Dans ce type de représentation il s’agit de figurer sur une même face, les deux profils d’un animal qui aurait été auparavant découpé en deux et étendu à plat sur une surface, de sorte que les deux parties des yeux, du nez, de la bouche et les autres organes se rejoignent au centre de l’image. On comprend que de prime abord une telle transformation nous laisse incertains vis-à-vis de l’objet reconstitué, mais dès que l’on connaît les règles de transformations on *reconnaît* l’ours, le poisson ou quelque autre objet de départ. L’image dans un tel cas est donc à la fois motivée par la représentation abstraite du départ, mais elle est aussi l’effet d’une décision culturelle qui exige par conséquent, un apprentissage.

En fait pour Eco la représentation iconique est synonyme d’une *transcription des propriétés culturelles* d’un objet initial selon des règles graphiques ou autres.²⁰ Deux points méritent d’être soulignés et retenus. Premièrement, la transcription joue, non pas sur l’objet concret, mais sur ses propriétés culturelles, c’est-à-dire sur les *traits pertinents* choisis par la culture pour caractériser l’objet dans son contenu; lorsqu’il y a motivation, car la motivation existe, il s’agit d’une motivation exercée par le

¹⁸*Op Cit.*, p. 158.

¹⁹Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

²⁰Umberto Eco, *op. cit.*, p. 160.

contenu de l'objet choisi et déterminé par la culture, et non pas par l'objet physique comme tel. Une même thèière peut signifier autre chose pour des personnes de cultures différentes. Pour un Chinois son contenu peut être rituel voire même sacré, pour un Français, exotique, alors que pour un Anglais la valeur d'usage peut prévaloir. Il s'agit pourtant dans les trois cas d'un même objet et il est fort probable que dans chacun des cas la représentation iconique varierait mettant en valeur l'un ou l'autre des aspects du contenu de la signification. En second lieu, la transcription s'effectue selon des règles précises, aussi déterminées par la culture. Les conventions graphiques chinoise et occidentale n'étant pas les mêmes il serait également à prévoir, si l'exemple précédent est conservé, que la manière des artistes varie aussi. Les dessins schématiques sont un bon exemple de ces choix — tant ceux reliés au contenu de l'objet qu'au graphisme. Ainsi une maison sera représentée et reconnue au moyen de deux formes géométriques, un triangle et un carré, le triangle représentant le toit — même si dans plusieurs cas les toits ne sont pas triangulaires — et le carré celui de la base de la maison. Il en va de même pour un arbre, un soleil, etc.

Et l'auteur d'insister à l'effet que même dans les représentations plus réalistes, des blocs d'unités expressives renvoyant à ce que l'on connaît du contenu de l'objet plutôt qu'à ce qu'on en voit, est fréquent. . . . C'est, croyons-nous, d'autant plus présent chez les peintres populaires que chez les autres, ces derniers ayant intériorisé manifestement plus les règles culturelles que les règles graphiques qui tendent souvent à éliminer cet effet de la connaissance intime de l'objet pour faire place à une connaissance dite plus "objective".

On constate donc que les catégories analogique et motivée comportent une grande part de culturel, sinon d'arbitraire. Qui plus est l'analogique ne serait pas une propriété de l'iconisme mais bien "un procédé institutif des conditions nécessaires à une transformation";²¹ cette dernière n'étant autre qu'un mode de production du signe iconique.

Or le signe iconique utilise plusieurs modes de production, étant essentiellement hétérogène dans sa composition. De plus son expression n'est pas analysable en éléments discrets, ce qui soulève le problème méthodologique principal de notre étude, soit celui de l'analyse du texte iconique.

L'analyse du texte iconique

Une image constitue un bloc macroscopique, un texte dont il est difficile voire même impossible de discerner les éléments d'articulation.

²¹*Ibid.*, p. 158.

L'exemple du cheval, cité un peu plus haut, démontre bien que ce qu'il est convenu d'appeler signe iconique n'a pas d'équivalent dans un mot, mais bien "au minimum", dans une "description ou un énoncé et parfois même tout un discours, un acte référentiel ou un acte locatif".²² Or cet énoncé, ce texte, nous est donné en un bloc visuel compact. Dans ce cas, c'est la description du texte en métalangage qui nous donne, non pas le sens de l'oeuvre, mais plus simplement sa *traduction en un outil décomposable, donc analysable*. Insistons sur le fait que le sens était toujours-déjà-là dans l'objet puisqu'il a été produit et que nous l'avons vu. La description qu'on en fera tentera donc d'être la plus précise et la plus complète possible, si elle ne peut viser l'objectivité, une description étant déjà une interprétation et donc une transformation du texte premier.

Mais le problème de l'analyse ne réside pas entièrement là; il est beaucoup plus complexe. Voyons donc le cas d'un texte iconique où s'expriment plusieurs unités de contenu, constituant un discours. Une peinture—comme une sculpture—possède diverses unités qui marquent, à des degrés variables, le texte et le précisent, tout en étant définis par lui. L'analyse que fait Claude Lévi-Strauss d'un détail du portrait d'Elisabeth d'Autriche illustre bien ce mouvement dialectique. Dans un premier temps l'auteur décrit la collerette qui retient son attention; dans un second, il tente de reconstituer le mode de production de cette unité (connaissance interne de la morphologie des points de dentelle et de la technique de fabrication, production d'un modèle réduit, processus d'ordre métaphorique); dans un troisième, il indique le sens que peut porter cette "pièce de tissu", selon la place spatiale et temporelle que lui confère le contexte spatial et historique. Il s'attache donc d'une part à la figure comme telle, à son existence propre, à la signification qu'elle porte en elle, mais aussi à celle qui lui est donnée par le contexte:

"Le résultat final," dit-il, "est la collerette de dentelle, telle qu'elle est absolument, mais aussi telle qu'au même instant son apparence est affectée par la perspective où elle se présente, mettant en évidence certaines parties et en cachant d'autres, dont l'existence continue pourtant d'influer sur le reste: par le contraste entre sa blancheur et les couleurs des autres pièces du vêtement, le reflet du cou nacré qu'elle entoure et celui du ciel d'un jour et d'un moment; telle aussi, par ce qu'elle signifie comme parure banale ou d'apparat, portée, neuve ou usée, fraîchement repassée ou froissée, par une femme du commun ou par une reine, dont la physionomie confirme, infirme, ou qualifie sa condition, dans un milieu, une société, une région du monde, une période de l'histoire..."²³

²²*Ibid.*, p. 164.

²³Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 37.

Pour comprendre la pleine signification d'une oeuvre, on doit en effet la saisir dans ses parties. L'oeuvre doit être appréhendée globalement, bien sûr, mais son analyse ne s'effectue qu'au moyen de sa décomposition en divers niveaux de signification et de leur réarticulation en un ensemble unifié. Qu'est-ce à dire? Cela signifie que l'analyse procèdera en trois étapes consécutives (même si dans la réalité l'image ou le texte forment un tout homogène et cohésif). Il y aura tout d'abord une *description de l'oeuvre* qui sera suivie de la *décomposition du texte* dans ses parties constitutives, du moins dans les unités de contenu qui appellent une attention particulière, et enfin, il y aura la *réarticulation des parties* dans l'ensemble organisé et significatif.

Passons dès maintenant à la description. Elle comprendra d'abord le titre de l'oeuvre, ce dernier étant déjà, la plupart du temps descriptif du sujet. Parfois cependant, le titre dépasse la description, ou ne la rejoint pas. Il peut en effet ajouter au sens de l'oeuvre visuelle, en fournissant une référence à une oeuvre précédente ou à celle d'un collègue ou d'un maître, en ironisant parfois — le texte écrit, qu'on appelle titre, peut-être utilisé pour définir un contexte que ne permet pas d'imaginer la seule perception visuelle, de façon à orienter le reconnaissant vers une interprétation imprévue du signe et à provoquer le sourire... etc. Le titre peut aussi ne comporter qu'un numéro de série, ce qui, de toute évidence est inférieur à la description, mais qui par contre, laisse à l'oeuvre, une polyvalence que ne lui permet pas le titre.²⁴

Outre le titre et la mise en évidence du thème, la description de l'oeuvre comprendra la transposition en un métalangage de ce qui a d'abord été présenté sous un aspect visuel. Elle sera générale, s'attachant à l'unité textuelle constituée par l'oeuvre elle-même (peinture, sculpture, tapis, etc.); elle sera aussi spécifique, s'attardant aux unités de sens élémentaires,²⁵ à celles qui attirent l'attention de l'observateur, par le soin qui leur a été accordé, ou au contraire, par la négligence dont elles ont été l'objet, par le contraste des valeurs, par leur taille, leur place, la coupure dans l'espace qu'elles provoquent etc. Il est évident que cette opération implique déjà un découpage, une désarticulation du texte en parties constitutives. On conçoit en effet que si les trois étapes d'analyse

²⁴Certaines écoles de peinture moderne rejettent le titre sous prétexte que l'image doit se suffire à elle-même, d'autres parce que le titre réduit la polyvalence du signe visuel à celle du mot ou du syntagme. Sur ce dernier sujet on peut lire l'entrevue du *Nouvel observateur*, no. 871, 18 juillet 1981, pp. 14-18, avec Hartung.

²⁵Les unités de sens élémentaires (les plus simples unités de sens) sont définies par l'unité textuelle. La collerette analysée par Claude Lévi-Strauss n'aurait aucun sens hors de son contexte. C'est le cou qu'elle entoure qui la définit comme collerette. Hors de son contexte, il est fort probable qu'un observateur ne saurait la reconnaître comme collerette. Ajoutons à cette remarque qu'en art graphique le problème de la continuité du signe ne facilite pas la tâche de découpage. Pour l'instant aucune règle précise ne permet la définition rigoureuse des unités de sens élémentaires.

proposées plus haut sont artificielles et que, par conséquent, leurs frontières sont souvent difficiles à établir, elles n'en sont que plus nécessaires, sinon, à quoi servirait l'analyse?

Une fois le découpage effectué, les unités de sens élémentaires retenues, il convient de s'interroger sur leur *fonction sémiotique* et sur leur *mode de production*, c'est-à-dire sur le type de processus qui conduit l'artiste à "créer" un signe. Disons-le tout de suite — ou répétons-le — le mot "créer" est un abus de langage: la création n'existe pas.²⁶ Si elle existait, elle interdirait la communication car on a vu que la reconnaissance d'un signe visuel implique l'apprentissage. Il ne peut donc y avoir que ré-articulation, ré-organisation d'éléments visuels déjà construits par la culture, de façon à permettre, dans un premier temps, la reconnaissance pour, dans un second temps provoquer chez l'observateur une nouvelle perception. Le "créateur" est donc celui qui établit des relations imprévues avec d'anciennes conventions. Il construit un rapport inhabituel qui transforme la perception traditionnelle. Or, ce rapport est extrêmement fragile: trop osé, il se bute à un mur d'incompréhension; trop prudent, il n'intéresse personne. C'est pourquoi un artiste novateur éprouve souvent de la difficulté à s'imposer auprès d'un large public. Isolé, il n'est généralement soutenu et encouragé que par ses intimes, collègues et amis, personnes qui ont bénéficié d'une initiation privilégiée. Mais si l'artiste réussit à "percer", un retour en arrière ne sera plus possible: la transformation est à sens unique.²⁷ Dès lors cette innovation pourra être reprise, répétée et... transformée. Elle donnera lieu à des copies, à des références ou à des "citations".²⁸ Elle pourra être à son tour enrichie de nouvelles relations, produites dans des fonctions imprévues, travaillées par d'autres interprétants. C'est là qu'entre dans la danse sémiotique l'analyse du discours.

On s'emploiera donc au cours de l'analyse, à discerner les divers procédés constitutifs de sens. *Au niveau des codes*, quels sont les codes qui construisent le sens de l'oeuvre? S'agit-il d'une innovation (certains²⁹ disent même d'une "invention")? Si oui, comment l'artiste réussit-il à la faire accepter? Comment celle-ci transforme-t-elle la perception? Que lui ajoute-t-elle? S'agit-il plutôt d'une convention? A quoi réfère celle-

²⁶On lira avec intérêt l'exposé de Bourdieu qui traite de ce sujet. Intitulé "Mais, qui a créé les créateurs?" il a été donné à l'École nationale des arts décoratifs en avril 1980, et est paru dans *Questions de sociologie*, Paris, Ed. de minuit, 1980, pp. 207-221.

²⁷Une fois la nouvelle perception acquise, il devient très difficile de l'oublier. Tout le monde a joué, enfant, à déceler des figures dans les nuages. Or rappelez-vous, une fois ces figures trouvées le nuage ne pouvait plus retrouver son état premier: l'oeil cherchait constamment à reconstituer la forme aperçue.

²⁸René Payant, "L'art à propos de l'art", *Parachute*, 18(1980), 25-32.

²⁹Eco, *op. cit.*

ci? A quel système social, culturel, économique ou spatial? *Quelle est la fonction de l'unité de contenu?* Que signifie-t-elle, en elle-même et par la place qu'elle détient dans le contexte spatial, historique et social? Car lorsque Lévi-Strauss affirme que l'existence sémiotique d'une collerette — c'est-à-dire d'une unité de sens — est double, étant à la fois *absolue* et *relative*, on ne peut qu'acquiescer. Chaque unité de sens retenue pour l'analyse, exigera donc une évaluation bi-dimensionnelle. Une description précise fournira déjà les éléments de la première appréciation. Par contre, la mise en contexte est plus exigeante; du point de vue du sens, elle est cependant plus généreuse. Le sens de l'unité — que ce soit la plus élémentaire ou l'unité textuelle — reposera donc sur un rapport ou plutôt sur des rapports: rapport à l'ensemble des unités qui composent le texte; rapport aux textes précédents, à ceux des collègues, amis et maîtres. En somme, rapport du discours interne — c'est l'intra-discours — et rapport aux discours voisins — c'est l'interdiscours — mais là ne s'arrête pas l'analyse car, mis à part le contexte discursif, le contexte historique, social, culturel, économique et géographique donne aussi sens à chacune des unités de contenu. Un exemple sera sans doute utile à la compréhension.

Une maison prendra ainsi diverses significations selon le contexte interne et externe qui l'entoure. Même identique dans chacun des cas, elle pourra être la copie, la reproduction, la transformation d'une figure précédente. Etant telle, elle pourra exprimer la continuité d'un discours collectif, l'éloignement, la rupture. Elle pourra n'être qu'un vulgaire plagiat, ou encore, constituer une innovation. Elle pourra enfin posséder une fonction interne référentielle descriptive (la maison de monsieur untel est comme ceci ou cela); une fonction énonciatrice de type général (c'est la maison d'untel); elle peut agir comme exemple (dans un cas elle peut procéder sous le mode synecdotique: la classe pour le membre, ou métonymique: une partie pour le tout); elle peut encore être métaphorique (la maison représente la famille, la société, etc.), etc.

Or le sens des unités de contenu sera révélé d'une part par les oppositions que supporte le contexte spatial (interne à l'oeuvre). Ainsi, en peinture, ce sont les contrastes entre le clair et l'obscur, le vif et le sombre, le pur (terme qui qualifie la couleur) et le fondu, le continu et le discontinu, le vertical et l'horizontal, la perspective et la contre-perspective, qui mettront en évidence une signification plutôt qu'une autre. Quant au contexte externe, les possibilités sont infinies. L'observation et la connaissance de la société qui donne naissance aux artistes et les soutient, la prise en considération des diverses formations discursives³⁰ devraient faire ressortir les principaux interprétants du signe ainsi que les contraintes et les "possibles" qui orientent leur production.

Une fois la désarticulation du texte en ses constituants effectuée et

l'analyse de contenu de ses unités réalisées, la réarticulation de l'ensemble peut se faire (insistons encore sur la perméabilité de ces stades d'analyse). Une vision globale du texte est en effet nécessaire au repérage des structures d'organisation de l'oeuvre. Celles-ci constituent la couche substrative, la base sur laquelle repose le discours de l'artiste. Elles peuvent recourir à diverses formes d'organisation, la linéaire vectorielle étant celle qui, du quattrocento à la révolution cubiste, a été adoptée par les peintres savants. Mais ce mode d'organisation n'est ni unique, ni nécessaire. Il est au contraire lié à une évolution conjoncturale, à un moment particulier de la vie d'une société. Il répond à une situation culturelle, sociale et scientifique définie, comme l'a si bien démontré Francastel³¹ et d'autres formes peuvent être mieux adaptées à des situations différentes. Ainsi, il n'est pas impensable que, parmi le cercle, le carré, le triangle ou quelque autre figure, se trouvent une ou des forme(s) privilégiée(s) qui organise(nt) l'espace esthétique de la société sous observation. Et pourquoi pas la diffusion, cette anti-figure? Elle pourrait sans doute aussi exprimer un contexte social. Il conviendra donc de chercher, dans une dernière étape, le substrat discursif des oeuvres qui constituent notre corpus et d'en chercher les déterminations sociales.

Enfin, il ne faut pas se cacher que la réarticulation de l'oeuvre implique la substitution du discours premier par un discours second, celui de l'analyste, et par un troisième, celui du lecteur: c'est la règle du discours, celui-ci est transformé en même temps que reçu. Chaque reconnaissance se double d'une nouvelle production. C'est la spirale infinie du sens qui se déploie.

Cette démarche est partielle et incomplète, elle n'est qu'une parmi d'autres; ayant été conçue pour une recherche précise et définie, elle entend fournir certains moyens pour répondre à quelques questions posées par un corpus déterminé. Elle doit bien sûr être adaptée aux objets de chacune des recherches particulières. Aussi, personne ne trouvera de recettes dans cet article mais plutôt des aliments de base pour l'élaboration d'un mets au goût du chercheur.

La première partie traite de méthodologie d'une façon plus abstraite et plus théorique. Dans la seconde j'ai surtout voulu démontrer les techniques utilisées lors du travail d'analyse. À ce niveau, j'ai très peu tenu compte des conditions de production et de réception des oeuvres,

³⁰Ce terme qui appartient à l'origine à Foucault (Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969) a été repris par plusieurs chercheurs en analyse du discours. Or la méthodologie qui lui est associée convient généralement à l'analyse des textes esthétiques et peut être utilisée à bon escient.

³¹Pierre Francastel, *Etudes de sociologie de l'art*, Paris, Denoel Gonthier, 1970.

quoique ces notions — comme celle de formation discursive — interviennent parfois dans l'analyse. En fait elles sont essentielles à l'interprétation du texte mais leur mise en forme s'effectue dans une étape préalable. C'est pourquoi j'ai hésité à en parler dans le cadre de cet article. Il n'en demeure pas moins qu'à quelques reprises il est fait allusion à ces étapes de la recherche (principalement dans la première partie de l'article). Or, je crois qu'avant de présenter le tableau méthodologique, il convient d'éclairer un peu l'utilisation qui peut être faite de ces notions et de ces outils en analyse de l'art populaire.

La spécificité de l'analyse esthétique en ethnologie

On aura vite compris que la plupart des orientations théoriques et méthodologiques reprises dans cet article concernent l'étude d'œuvres savantes: celles qui ont leurs lettres de noblesse, c'est-à-dire celles qui ont été vues, admirées, critiquées et commentées (contexte de réception); celles dont on connaît souvent les conditions formelles de production; celles qui se situent dans des séries, qui font partie d'ensembles esthétiques bien clôturés et identifiables. Qui plus est, il est manifeste qu'Umberto Eco traite de l'œuvre d'art de type occidental et savant, car si ce dernier se caractérise par la "création" ou "l'innovation" du code, celui des sociétés dites "primitives" est au contraire marqué par l'extrême stabilité du code esthétique et la rareté des innovations. La qualité de l'œuvre se loge plutôt dans la technique de l'artiste, dans sa capacité de transmettre avec autant de précision, d'habileté et de perfection possible un code pratiquement immuable parce que très souvent sacré. Ce qui n'implique pas la parfaite conformité entre les œuvres et l'absence de différence entre les "touches" des artistes, mais ce qui situe au contraire ces différences au niveau du style plutôt qu'à celui de l'innovation. Or l'art populaire se place entre ces deux types esthétiques. Ni art collectif comme dans les sociétés primitives, ni art individuel comme chez les savants, il est à la fois réglé et novateur, communautaire et privé. Mais avant d'aller plus loin, définissons les paramètres qui clôtureront l'usage qui sera fait du terme "art populaire".

Il existe plusieurs types d'art populaire et plusieurs façons de définir cet esthétique. Ainsi pour certains, art populaire signifie art de masse ou "art qui est populaire". Téléromans, films à grands tirages, romans à l'eau de rose se situent dans cette définition qui tient compte de la *réception du message* "artistique" plutôt que de sa *production*. Il va sans dire que cette perspective ne convient pas à la méthodologie proposée dans le cadre de cet article. Pour d'autres, art populaire se confond avec art "naïf".³² Or une étude qui se veut le moins sérieuse se doit de distinguer entre les différents types d'art dit "naïf". Entre l'art "naïf"

européen, américain, haïtien ou cubain existe toute la différence que peut imposer le contexte de production. Chacune de ces variantes est en effet soutenue par des conditions de production si divergentes — même si certains éléments se retrouvent dans toutes les formes — que le produit final ne peut qu'en être profondément modifié. Une oeuvre d'art, quelle qu'elle soit, est une production idéologique et sociale qui tire sa signification d'un contexte particulier. C'est lui qui fournit les référents et les interprétants du signe, sans lesquels il serait vain de vouloir en saisir le sens. Or il est remarquable que pour chacune de ces manifestations esthétiques populaires, non seulement le lieu de production varie, mais est aussi variable l'espace de diffusion des oeuvres.³³ Ces précisions sont fondamentales pour notre sujet car la définition qui sera donnée au concept d'art populaire tient justement compte de ces notions, trop souvent inconscientes dans l'esprit de leurs utilisateurs.³⁴

Ainsi il est notable qu'en Amérique les études sur l'art populaire portent généralement sur des oeuvres de provenance rurale et d'esprit traditionnel alors qu'en Europe (mis à part l'art populaire Yougoslave) elles touchent surtout à des oeuvres urbaines et d'esprit plus moderne. L'histoire de l'art naïf français constitue un exemple frappant du lien entre art naïf et modernité, alors que le "folk art" américain est encore très explicitement marqué par son histoire coloniale et sa fonction collective. Au Québec, sauf dans certains cas (comme à Charlevoix par exemple, où la production esthétique tient encore du phénomène collectif) les oeuvres des artistes populaires (c'est-à-dire d'origine populaire) sont de plus en plus dues à des producteurs isolés. Isolés du groupe social, soit par la maladie, la vieillesse, la pauvreté ou par quelque autre marque. Mais quel rôle joue l'isolement dans la pratique esthétique des artistes populaires? A-t-on vraiment vérifié s'il était moteur ou s'il n'est pas tout simplement épiphénomène, circonstance qui permet la pratique esthétique? Et dans une telle éventualité quel type de rapport esthétique l'artiste entretient-il avec son groupe social? Autrement dit, dans quel champ esthétique local l'artiste s'insère-t-il (quel est l'environnement esthétique traditionnel, comment l'artiste a-t-il fait son apprentissage, quel genre d'appréciation ses oeuvres suscitent-elles auprès des

³²Pour une critique du terme "art naïf" on peut se référer à Andrée Gendreau, *Charlevoix, terre d'origine, lieu de l'Autre*, op. cit.

³³Ce qui est beaucoup moins vrai pour l'art savant qui participe à une esthétique internationale ou qui, du moins, y tend.

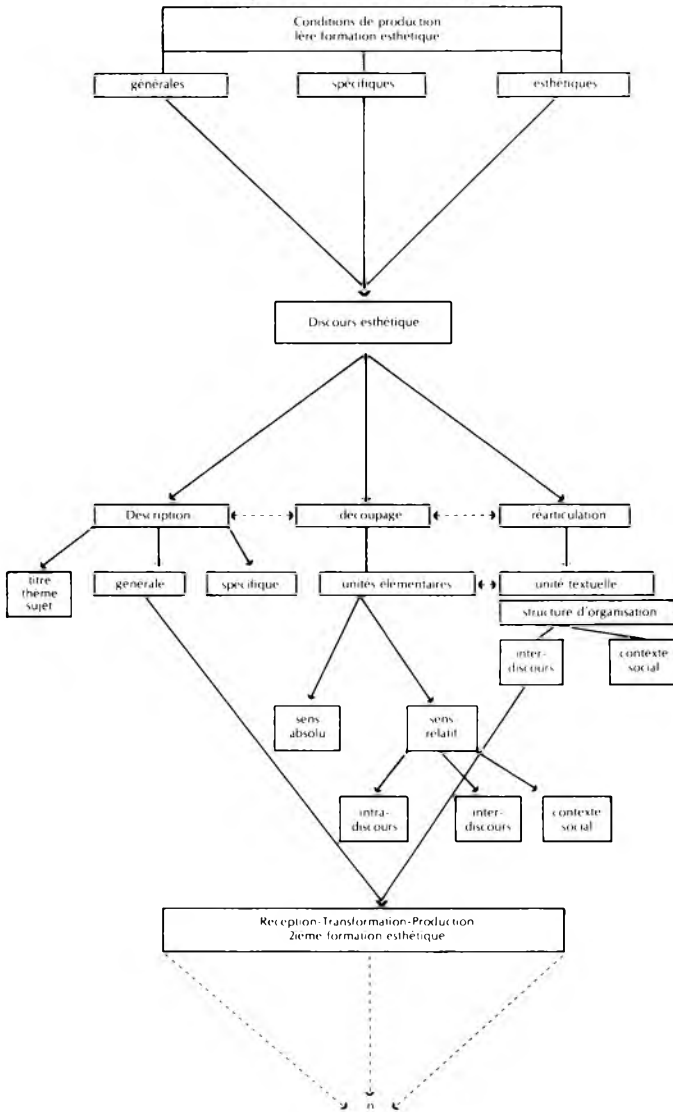
³⁴Pour une discussion générale sur les notions de texte, contexte, lieu de production, espace de réception, on pourra se reporter à André Gendreau, "L'espace sémantique de l'idéologie picturale à Charlevoix", *Texte et institution*, à paraître chez HMH, Montréal. Il serait sans doute aussi fort intéressant de réaliser une typologie des divers courants esthétiques populaires à partir de ces notions. Ceci aurait l'avantage de fournir un cadre d'analyse immédiatement relié à l'objet d'étude.

membres du groupe social local? etc.). Avant de conclure à l'isolement, a-t-on cerné les conditions idéologiques de production et les marques qu'elles laissent dans les oeuvres? A-t-on dépisté l'influence de la réception des oeuvres sur leur production lorsque celle-ci dépasse le don, l'échange ou le troc local? Enfin a-t-on vraiment fourni tout l'effort nécessaire pour comprendre le contexte des oeuvres, c'est-à-dire l'ensemble des conditions qui leurs permettent d'exister et de signifier. Car chaque artiste, qu'il soit savant ou populaire, entouré ou plus seul, fait toujours partie d'un milieu social et son esthétique en est tributaire, en fait elle est *pratique sociale* au même titre que toute autre pratique. Les oeuvres doivent donc être analysées comme telles et la méthodologie du chercheur doit s'adapter aux particularités des diverses pratiques. Par exemple, ce n'est pas parce que le concept de "formation discursive" "colle" mieux à la pratique des artistes savants qu'on doit le laisser tomber! On doit plutôt lui faire subir une transformation, l'élargir ou le restreindre, enfin, le mouler à son objet. Il en va de même pour les diverses techniques d'analyse. Ainsi alors que l'étude de la réception se fait généralement sur documents pour les artistes savants, elle se fera par interview pour les artistes populaires. L'histoire de vie ainsi que les commentaires sur la perception qu'a le *producteur* de la perception de ses oeuvres *par le public* sont aussi de très bon outils pour cerner le rôle de l'idéologique dans la production et l'influence de la réception sur cette même production. Enfin, il s'agit là du contour de l'analyse, de sa clôture, de l'univers de référence des oeuvres, celui-là même auquel l'analyste doit constamment se reporter pour l'analyse. C'est donc avec un souci relatif à l'adaptation d'outils généraux à un objet particulier qu'on doit prendre connaissance du tableau intitulé *Analyse du discours esthétique*.

Le lecteur aura sans doute remarqué, et peut-être même déploré, que malgré les restrictions imposées par le sujet de cet article (méthodologie d'analyse du texte iconique) nous ayons été amenés à effectuer de fréquentes embardées vers des territoires moins spécifiques à l'iconique. Ainsi les notions de champ esthétique, formations discursives, conditions de production et/ou de réception, contexte etc. ont été appelées à prendre place au sein de notre réflexion. C'est que l'analyse des textes iconiques ne peut se limiter à ces derniers. Elle doit en effet tenir compte des diverses pratiques et des différents niveaux idéologiques qui investissent l'oeuvre et la fondent comme texte pluriel.

Je regrette cependant de ne pas avoir mieux défini ces diverses notions: le cadre de cet article ne s'y prêtait pas. Le lecteur intéressé pourra cependant se référer à d'autres textes plus théoriques qui en traitent explicitement. Enfin, au terme de cet exposé je constate qu'il serait également utile de réfléchir sur les apports de l'analyse du discours

TABEAU 1
Analyse du discours esthétique



oral des producteurs pour la compréhension de leurs oeuvres et de définir la façon de procéder pour arriver à intégrer ceux-ci à l'analyse du texte iconique. Mais cela devrait faire le sujet d'un autre article.

Abstract

This article surveys the various currents in iconographic analysis as an aim to develop a general methodology that would take into account the specific phenomena related to traditional art forms.