

Considérations sur la visualité et la narrativité dans l'oeuvre de B.N.Islimyeli

Nedret Öztokat
Université d'Istanbul



Synergies Turquie n° 2 - 2009 pp. 13-21

Résumé: Dans cet article il s'agit d'une analyse sémiotique autour de l'oeuvre de Balkan Naci Islimyeli, l'un des plus importants peintres de l'art turc. Son oeuvre se situe au croisement des techniques et approches artistiques orientales et occidentales qu'il combine avec rigueur en vue de créer un langage artistique original. A partir des thèmes populaires de la peinture orientale et turque, le peintre recourt aux procédés modernes de l'expression artistique à travers lesquels la signification se manifeste. Cette analyse a pour objectif de montrer la mise en discours des procédés narratifs et discursifs de l'oeuvre d'Islimyeli pour aborder les composantes de la structure profonde de la signification, selon le modèle proposé par Greimas-Fontanille et Zilberberg autour de l'analyse de l'énonciation .

Mots-clefs: Enonciation, narrativité, visualité, passion, signification, arts plastiques, mise en discours, observateur, spectateur.

Abstract: This article proposes a semiotic analysis on the painting of Balkan Naci Islimyeli who is one of the most popular artists of modern Turkish painting. His work combines oriental and occidental artistic concerns in order to create an original expression. The themes are generally taken from oriental and occidental myths which are expressed in modern forms. B.N.Islimyeli's painting is based essentially on a deep reflection on esthetic traditions with the aim of creating a new and original visual language in which the narrative component is elaborated in an original way to regenerate signification. Our analysis is based on a semiotic approach which observes the layers of meaning of B.N.Islimyeli's work. Enunciation procedures are analysed on Greimas- Fontanille and Zilberberg's analytical models in order to reveal the deep structures of this original artistic creation.

Key words: Enunciation, narrativity, visuality, passion, signification, plastic arts, discursivisation, observer, spectator.

Özet: Türkiye'de modern sanat alanında yenilikçi çalışmalarıyla tanınan ressam Balkan Naci Islimyeli'nin yapıtı geleneksel ve modern, doğulu ve batılı olanın keşime noktasında anlam olanaklarını gerçekleştirir. Gerek Türk gerek genel biçimiyle doğu sanatının konu ve anlatım biçimlerinden yola çıkarak modern tekniklerin kullanılmasıyla yeni bir görsel dil oluşturan B.N.Islimyeli'nin yapıtında anlamın üreme süreci bu keşime

noktalarında yer alır. Doğuya özgü söylenlerin yeni bir dille yeniden kurgulandığı bu modern üretimde ressamın yarattığı görsel dil tümüyle özgün bir yapıya sahiptir. Bu çalışmanın amacı, Greimas-Fontanille ve Zilberberg'in özellikle sözcelem kuramı çerçevesinde geliştirdiği çözümleme yöntemine bağlı kalarak, İslimyeli'nin yapıtında biçim ve içeriğin eklenerek anlamsal yapıyı nasıl ürettiğini ortaya koymaktır.

Anahtar Sözcükler: Sözcelem, anlatisallık, görsellik, tutku, anlamlama, plastik sanatlar, söylemleştirme, gözlemleyen özne, izleyen özne.

Quand il s'agit de la peinture contemporaine, et plus généralement de l'art contemporain en Turquie, on pense immédiatement à l'effort continu déployé par les créateurs, surtout par les jeunes artistes. C'est un effort caractérisé par une profonde réflexion sur la conceptualisation, par une quête aux niveaux de l'expression et du contenu et par une remise en question des formes artistiques déjà existantes. Si l'on pense aux expositions nationales ou internationales comme la *Biennale d'Istanbul* ou *Les Artistes de nos jours*, grands événements artistiques qui animent la ville d'Istanbul surtout en été, nous assistons à l'élan des artistes pour créer un discours entièrement nouveau s'écartant des lieux communs du langage artiste. D'autre part, vu le nombre de peintres dont l'oeuvre est exposée dans les grandes expositions artistiques internationales, on peut dire qu'il s'agit, pour l'artiste de la Turquie actuelle, d'une orientation vers les nouvelles tendances en arts plastiques et visuels.

Dans le cadre du renouvellement qui touche une grande partie des peintres turcs, il en est qui ont senti l'impératif de rénover le discours visuel beaucoup plus tôt. Il y a une vingtaine d'années, Balkan Naci İslimyeli (1947) s'est proposé de construire un discours artistique qui se déclare des nouvelles tendances internationales tout en restant fidèle aux formes traditionnelles de la peinture turque et islamique. İslimyeli, que nous pouvons considérer comme le précurseur des recherches novatrices en Turquie, a exposé en 1998 à Istanbul une série de peintures sous le nom de *Suret (Image)*. Dans notre étude, nous nous proposons d'offrir une analyse sémiotique de cette exposition qui a suscité un grand enthousiasme auprès des artistes et des amateurs d'art; notre approche sera celle de la sémiotique discursive et narrative d'A.-J.Greimas telle que nous la retrouvons dans son modèle sémiotique qui aborde le discours visuel avec les mêmes outils méthodologiques que nous utilisons dans l'analyse du texte littéraire. Notre étude s'inspire aussi de l'approche sémiotique de l'énonciation qui a renouvelé considérablement l'étude du texte littéraire.

Avant d'entamer notre analyse, soulignons quelques traits pertinents de l'art d'İslimyeli. Dans ses débuts artistiques le peintre a travaillé sur la toile pour se diriger, à partir de 1990, vers l'installation. Après de grandes installations qu'il a exposées sur les espaces historiques de la ville en 1990, 1993 et 1995, le peintre est revenu à la peinture avec *Suret* mais cette fois-ci, d'une façon tout-à-fait différente et ambitieuse.

Il s'agissait de reprendre les formes traditionnelles de la peinture turque et de trouver une expression nouvelle pour les habiller. Il a utilisé les techniques digitales en faisant imprimer la photo sur la toile par médiation digitale. Il faut ajouter que dans *Suret* le peintre ne s'est pas contenté d'exploiter ce croisement du traditionnel et du moderne, il a revalorisé la tradition du conte populaire turc. Les trente-quatre tableaux de la série *Suret* ont été un hommage à la tradition populaire de la peinture et du conte turcs.

L'exposition mettait en valeur non seulement la réconciliation du traditionnel et du moderne au niveau de l'expression, mais aussi une rencontre de l'Orient et de l'Occident au niveau du contenu, comme nous le montrerons dans notre analyse.

1.Observations générales

Pour l'exposition *Suret* le peintre a choisi de travailler sur de grandes toiles de 90x120cm, 90x130 cm, 90x140 cm, etc. En-dessous de chaque toile il a ajouté une phrase définitoire. Ces phrases imitent le genre narratif traditionnel turc, appelé "hikâye" (conte) et qui comportait des dessins d'un peintre anonyme. Cette mode narrative du XIXème siècle a fourni de brillants exemples comme la célèbre histoire d'amour *Ferhad et Şirin*. L'histoire était illustrée par des dessins anonymes dont chacun comportait une phrase explicative résumant la scène décrite. Ainsi, pour la plus célèbre histoire d'amour de l'Orient, *Ferhad et Şirin*, le lecteur trouvait dans le conte des dessins qui illustraient, par exemple, le jeune amoureux décorant les murs du kiosque où vit la famille de sa bien-aimée; et le dessin avait comme sous-titre: "C'est l'image de Ferhad qui, en décorant les murs du kiosque, essaie d'entrevoir sa bien-aimée". La proposition introductive "c'est l'image de..." était à l'époque la formule canonique de ce genre narratif qui expliquait le contenu du dessin.

Le peintre moderne turc Islimyeli a recouru au même procédé narratif en sous-titrant chacun des tableaux de la série *Suret* à la manière des conteurs anonymes turcs. Dans le cadre de l'exposition, nous pouvons considérer ces fragments discursifs ajoutés en-dessous de chaque tableau, comme ayant une fonction informative. Autrement dit, ce sont des énoncés qui mettent en valeur l'assertion de l'énonciateur, qui lui-même est figurativisé et thématisé comme "peintre" sur les toiles.

Tout en décrivant sommairement le contenu de chaque toile, ces énoncés se révèlent comme la parole du peintre. Au-delà d'une reformulation d'un procédé narratif traditionnel, nous considérons ces énoncés comme fortement imprégnés de la subjectivité de l'acte énonçant. Bien entendu, ces formules discursives représentent manifestement la parole de l'énonciateur puisque le sujet grammatical est désigné comme "le peintre". Reprenons quelques-uns de ces énoncés: "C'est l'image de l'artiste qui souffre dans le silence", "C'est l'image du peintre en train de "se" bénir", "C'est l'image du peintre qui profère la vérité aux humains", etc. Comme nous le montrent ces quelques exemples, la parole de l'énonciateur connote la parole prophétique et elle est emphatique pour parler de l'art et de l'artiste.

Le recours au procédé narratif canonique “C’est l’image de...” n’est pas une simple allusion à la tradition narrative turque. Dans l’exposition *Suret* il assume plus d’une fonction. Le procédé assume d’abord une fonction cognitive: il sert à transmettre un certain savoir sur le thème du tableau (l’effort créateur, la souffrance, la passion du peintre, l’ermitage...). Ensuite, il a une fonction manipulatrice: il oriente la perception de l’énonciataire-spectateur. Il lui dit dans quel sens le tableau doit être lu et vu; autrement dit, il construit un centre de référence sémantique pour manipuler la saisie du spectateur. Dernièrement, le même procédé renvoie à une fonction passionnelle: il traduit le parcours passionnel du sujet de l’énonciation puisqu’il nous parle de sa passion créatrice et de ses rôles passionnels pendant la création. Ainsi voit-on clairement que le mécanisme des énoncés ajoutés aux tableaux ne fonctionne pas exactement à la manière du conte populaire, il participe d’un autre système de l’énonciation.

Toutes ces fonctions qu’assument ces énoncés nous permettent de les considérer comme des éléments constructifs d’une déictisation qui oriente le regard et la la perception du spectateur. De ce point de vue, les énoncés qui ne sont point de simples formules explicatives doivent être analysés comme une “énonciation énoncée” en ce sens qu’ils apparaissent comme “le simulacre imitant, à l’intérieur du discours, le faire énonciatif” (Greimas-Courtés, 1993: 128). Le sujet énonciateur des tableaux est donc un “observateur” (Fontanille 1989) qui organise son discours et qui en gère toute l’organisation en vue d’une réception adéquate de la part du spectateur. Les points de vue, la dimension cognitive et passionnelle de son discours, les modalités perceptives et le système de valeurs inhérent à ce discours indiquent, tous, la prééminence du sujet de l’énonciation qui “profère” sa vérité, qui nous raconte ses relations personnelles et passionnelles avec l’art -ou la création- devenu son projet de vie.

La même organisation syntaxique domine la dimension visuelle du tableau: le sujet de l’énonciation du *Suret* a préféré être “vu” et “reconnu” par les spectateurs. Il est la figure principale des trente-quatre tableaux de l’exposition. Autrement dit, le dispositif “ego-hic-nunc” (Benveniste 1966: 260-261) originel qui se laisse entendre dans les énoncés verbaux garde sa pertinence dans les énoncés visuels:

Enoncé:	visuel	+	verbal
	“tableaux”	+	“phrases”
	/visible /	+	/lisible/

On voit qu’il s’agit d’une énonciation qui dispose de deux types d’énoncés (visuel et verbal) et qui se laisse lire sur le plan sensoriel du *visible* et du *lisible*. Ainsi l’énonciataire assume-t-il les rôles thématico-figuratifs de “lecteur” et de “spectateur” comme l’énonciataire du conte turc du XIXème siècle. Mais à une différence près: cette fois-ci le rapport *visible/lisible* est soumis à une inversion. Dans la narration traditionnelle, il s’agit de l’image qui accompagne le texte. Or, la série *Suret* vise avant tout la perception de l’image, elle même accompagnée du texte écrit. On peut donc parler d’une reformulation de l’instance énonciative traditionnelle propre au conte populaire, en vue d’engendrer une nouvelle instance énonçante telle que nous la montre *Suret* :

Enonciation traditionnelle		Enonciation moderne
“Conte populaire”	vs	“Peinture moderne”
/écrit/+/image/		/image/+/écrit/

L'inversion des valeurs discursives entre ces deux approches de l'énonciation n'est pas la seule qui attire notre attention. La présence explicite de celui qui a conçu ces tableaux, la figure révélée du peintre B.N.Islimyeli, apparaît comme une référence à la peinture populaire turque où la signature du peintre a été chassée du tableau durant des siècles. Aussi faut-il ajouter que le conte populaire se caractérisait également par l'anonymat de son créateur.

Comme on reste dans le domaine de l'usage du “prototypé”, notre analyse nous renvoie inévitablement à la praxis énonciative qui règle “l'apparition et la fixation des usages” et qui “rétroagit sur la perception catégorielle, et fige en cela des styles catégories” (Fontanille-Zilberberg 1998: 69) .

L'exposition *Suret* construit ainsi un univers signifiant où l'“identité” de l'artiste anonyme (conteur ou peintre) lui était “rendue”; la série se présente donc comme un hommage rendu à des centaines de créateurs qui ont donné des oeuvres restées anonymes jusqu'au processus de l'Occidentalisation de l'art décrété par l'Empire ottoman vers la fin du XIXème siècle.

Peinture traditionnelle		Peinture moderne
Anonymat de l'artiste	vs	Identité de l'artiste
(Conte populaire)		(Récit moderne)

Dans *Suret*, l'énoncé visuel que met en valeur cette énonciation si particulière se définit par rapport aux archétypes de la croyance religieuse ou aux grandes légendes devenues universelles (comme *Les Sept dormeurs*, *Le Chateau du Calife Ali*, *L'Amour consumant (Ah minel aşk)*, *Le Sacrifice d'Isaac*, *Le Shahmâran* (l'être mi-serpent, mi-homme), etc. L'énoncé visuel qui est si fortement soutenu par un texte narratif originel comporte sa propre narrativité. Le tableau montre le peintre transformé en *Shahmâran*, ou menant son chateau comme Le Calife Ali, ou encore dormant dans une caverne comme les Sept dormeurs. L'énonciateur est ainsi devenu acteur du conte qu'il a choisi de raconter lui-même sous forme d'un énoncé visuel. Et nous le voyons sous les traits figuratifs d'un sujet passionné qui dort trois cents ans, qui souffre, qui attend, qui désire, qui médite, qui reçoit “sa” bénédiction...

Finalement, comme pour les énoncés écrits en-dessous des tableaux, l'énonciation énoncée est également pertinente sur le plan visuel de l'exposition. De la même manière que l'énoncé écrit porte sur l'art, le visuel s'attarde sur l'être et le faire de l'artiste. Donc au niveau du contenu les énoncés écrits et visuels assument de nouvelles fonctions par rapport à la tradition populaire et apparaissent comme dotés d'une fonction méta-discursive où le sujet expose ses idées sur l'art.

Peinture traditionnelle	vs	La série <i>Suret</i>
“fonction narrative, descriptive”	vs	“fonction métadiscursive”

Parallèlement à la distinction entre les fonctions discursives des énoncés traditionnels et modernes, la relation “forme/contenu” peut être formulée de la façon suivante:

Forme → formes discursives canoniques
Contenu → nouveau discours

II. Reflets de l’Orient et de l’Occident dans *Suret*

Dans cette partie de notre étude, nous nous proposons d’analyser une oeuvre particulière de la série *Suret*, le tableau qui a pour sous-titre “C’est l’image de l’art qui est le vrai visage de l’artiste”.

Au premier abord, pour un spectateur connaissant les textes d’origine chrétienne, le tableau apparaît comme l’intertexte de la légende de Sainte Véronique. Le thème a été repris par un grand nombre d’artistes, notamment par des peintres occidentaux, et a été source d’inspiration pour les grands écrivains, comme Michel Tournier (v. “Les Suaire de Véronique”).

Nous retrouvons pour cette légende l’explication suivante: avant la crucifixion, pendant sa marche vers le Calvaire, la religieuse Véronique, prise d’une pitié profonde pour Jésus, lui aurait tendu son “suaire” (défini étymologiquement comme “tissu pour essuyer le visage” puis transformé par glissement sémantique en tissu de linceul). Et par miracle, l’empreinte du visage de Jésus couvert de sang et de sueur aurait été imprimée sur ce voile. Devenue relique à la suite de ce miracle, le Suaire est conservé à Vatican. Quant à Véronique, son nom s’est trouvé attaché à l’archétype de la photographie.

Du point de vue de l’iconographie occidentale, c’est vers la fin du Moyen-Age que nous commençons à trouver la description de la figure de la sainte Véronique tenant entre ses mains le suaire auprès de Jésus. L’école de Cologne, Alte Pinokothek (Munich), Le Maître de Flamelle, le Greco, Bosch, Rubens, Vaenius ont donné des oeuvres décrivant la sainte Véronique.

Le tableau de Balkan Naci Islimyeli met en scène un corps qui tient entre ses mains un tissu portant l’empreinte d’un visage. Sur le tissu nous reconnaissons le visage du peintre. Le premier segment du tableau comporte le tissu -qui est en effet la toile- avec l’empreinte; et le deuxième segment montre le haut du corps d’un homme sans visage.

Entre le premier segment qui montre uniquement le visage imprimé sur la toile, et le second plan qui se contente de montrer le haut du corps du même acteur, il existe un rapport de complémentarité et d’implication. Le premier plan implique le second, et *vice versa*.

En prenant en considération ces deux segments, nous pouvons proposer deux axes de lecture. Un premier axe de lecture se dirigerait du premier plan vers le second. Ainsi le visage sur la toile, comme l’indique l’énoncé écrit, est-il le “vrai visage de l’artiste”. Etant donné que le visage est celui du peintre Islimyeli, il s’agit de la première isotopie du discours, à savoir l’/individuel/. Au niveau thématique, la création artistique est valorisée dans son aspect individuel.

Le deuxième axe du tableau serait celui qui se dirige du fond vers le devant du tableau. Du peintre au tableau, cet axe de lecture se rattache à l'isotopie du /social/ valorisant la visée ultime de l'art. Dans ce cas, "le vrai visage de l'artiste" serait celui qui est exposé sur les toiles qu'il nous dresse.

Ainsi l'isotopie de l'/individuel/et celle du /social/montrent en effet "le vrai visage de l'art": il est l'oeuvre d'un individu qui s'adresse à la collectivité dont il veut être la voix. Son affirmation comporte l'idée que cette oeuvre individuelle visant la collectivité est le chemin qui mène à la vérité. Pour cette interprétation, il suffit de rappeler le ton prophétique des énoncés écrits.

On note également que l'aspect figuratif du tableau met en relief l'"empreinte". En nous référant à l'énoncé introductif, "c'est l'image de l'art qui est le vrai visage de l'artiste", on peut avancer que le vrai visage serait cette forme, cette empreinte, ce reflet. L'énoncé écrit qui accompagne l'énoncé visuel semble nous proposer une autre définition de l'art selon laquelle l'art se situerait plus au niveau du/paraître/qu'au niveau de l'/être/; l'image précéderait l'être. D'ailleurs, dans notre tableau, la toile qui est présentée devant le corps de l'homme semble renforcer cette affirmation.

Ces deux directions transversales que nous avons repérées dans notre tableau de référence, renvoient à la signification de l'oeuvre qui se situe au croisement de la culture occidentale et de la culture orientale. La légende de la Sainte-Suaire, qui constitue un des thèmes majeurs du tableau, se rattache à la croyance et à la culture chrétiennes. De ce point de vue, le peintre devient la sosie de Jésus dans sa passion, sa foi, son courage. A ce niveau sémantique, le poète devient un sujet passionné.

Le deuxième axe de lecture qui se dirige du fond du tableau vers le devant met en scène l'artiste sans visage. L'être physique du peintre est présent, mais il appartient au second plan. Il est en quelque sorte réduit à l'"ombre". Ce qui permet d'affirmer que l'être de l'artiste est laissé dans l'ombre étant donné que c'est l'oeuvre qui explique toute l'existence de l'artiste. L'absence du visage dénote l'invisible: le peintre serait cet esprit qui veille autour de son oeuvre sans se dévoiler, à la manière du portrait de Dorian Gray.

Ce second plan du tableau qui nous montre un homme sans visage met en valeur une isotopie thématique qui se rattache à la culture orientale et islamique. On sait que la religion musulmane a défendu aux artistes la description de l'homme car l'homme était créé à l'image du Dieu (l'homme est créé sur le *suret du Dieu*). La deuxième lecture qui valorise cette prohibition se rattache donc à la croyance islamique. Et de nouveau, le peintre moderne restitue l'identité du peintre qui était obligé de dessiner les éléments de la nature et non la figure humaine durant des siècles.

3. Pour conclure

Dans le tableau que nous avons étudié du point de vue de sa structure de surface et de sa structure profonde, le premier axe de lecture qui tire sa signification

de la tradition et de la culture occidentale et chrétienne rejoint le deuxième axe qui illustre la tradition orientale et islamique tout en créant une tension fondamentale entre les deux plans isotopes. Loin de résoudre cette tension, le tableau tire sa signification de cette structure tensile. Cette opposition capitale est essentielle pour la signification du tableau, comme pour le peintre qui est perpétuellement soumis à la tension entre l'oeuvre et la vie.

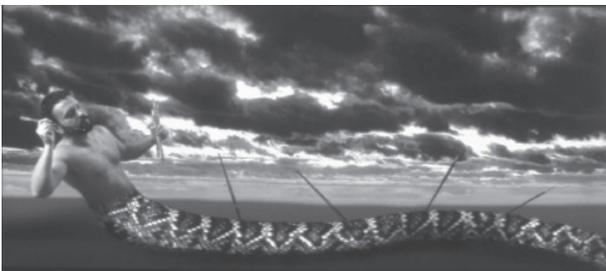
Le tableau en question, comme tous les tableaux de la série *Suret*, se compose de plusieurs de niveaux. Le discours plastique que le peintre crée en se référant à la tradition tire sa valeur de la co-existence du passé et du présent au niveau de l'expression et du contenu. Tout en reconciliant l'oriental et l'occidental, le traditionnel et le moderne, Islimyeli organise un nouveau discours qui redéfinit les fonctions de l'artiste et de l'art en partant de l'héritage universel.



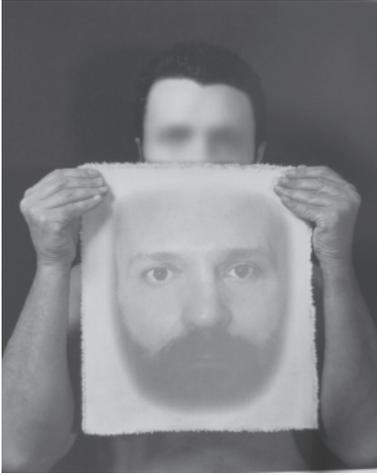
1. B.N.Islimyeli, Légende des Sept Dormeurs
"C'est l'image du peintre et de son sommeil de trois-cents ans", 1997-1998.



2. B.N.Islimyeli, La légende du Calife Ali
"C'est l'image de l'homme qui porte en soi sa mort", 1997-1998.



3. B.N.Islimyeli, Le Schahmâran, "C'est l'image du peintre qui se martyrise", 1997-1998.



4. B.N.Islimyeli, "C'est l'image de l'art qui est le vrai visage de l'artiste", 1997-1998.



5. Oeuvre anonyme, La Statue de Sainte Véronique, Début XIVe s., Le Musée Médieval, Paris.



6. R.v.d. Weyden, La Crucifixion, 1440, Kunsthistorischesmuseum, Vienne.

Bibliographie

Benveniste, E. 1966. *Problèmes de linguistiques générales I*, Paris: Gallimard.

Greimas A.J., - Courtés, J. 1993. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Hachette.

Fontanille, J. 1989. *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Hachette: Paris.

Fontanille, J.-Zilberberg, C. 1998. *Tension et Signification*, Belgique: Mardaga.

Tournier, M. 1978. "Les Suaires de Véronique" in *Le Coq de bruyère*, Paris: Gallimard.