



**HAL**  
open science

## Vers une description sémiotique des "œuvres d'art" ?

Marie Renoue

► **To cite this version:**

Marie Renoue. Vers une description sémiotique des "œuvres d'art" ?. Cahiers du Centre Interdisciplinaire des Sciences du Langage, Université de Toulouse-le-Mirail, 1996. hal-03861839

**HAL Id: hal-03861839**

**<https://amu.hal.science/hal-03861839>**

Submitted on 8 Jan 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marie RENOUE

Centre Pluridisciplinaire de Sémiolinguistique

Département des Sciences du Langage

Université Toulouse-Le Mirail

## VERS UNE DESCRIPTION SÉMIOTIQUE DES "OEUVRES D'ART" ? L'EXEMPLE DES VITRAUX DE PIERRE SOULAGES À CONQUES

## Introduction

Proposer une description sémiotique<sup>1</sup> d'"oeuvres d'art" peut paraître une entreprise quelque peu hasardeuse. D'autant plus si nous désirons considérer la valeur artistique non seulement comme une étiquette sociolectale axiologisante ("valorisante") les objets ainsi présentés, mais aussi et surtout comme une valeur esthétique, c'est-à-dire comme un type de relation unissant le sujet percevant et l'objet perçu, une saisie impressive vraisemblablement de nature proprioceptive et rythmique<sup>2</sup>.

La valeur artistique ou mieux esthétique qui "auréole" l'Objet d'art apparaît alors difficile à définir. Comment aborder la dimension esthétique conférée à l'objet par une instance subjective sociolectale ou idiolectale sans recourir à des témoignages plutôt qu'à l'objet ? Et, il est un fait que cette dimension est généralement omise dans les rares analyses d'objets esthétiques faites par les sémioticiens<sup>3</sup>. Comment pourrait-il en être autrement, puisque, ainsi que le présente M. Merleau-Ponty, c'est le type de saisie, de relation que le sujet instaure avec l'objet qui définit celui-ci comme objet d'art

<sup>1</sup> La sémiotique, à laquelle il est fait référence ici, est celle dite structuraliste, celle qui se situe dans la lignée des travaux de F. de Saussure, L. Hjelmslev, A.J. Greimas et l'Ecole de Paris.

<sup>2</sup> Le terme esthétique n'est pas synonyme d'artistique. Alors qu'artistique semble faire davantage référence à l'objet, à ceux créés par l'homme en vue de satisfaire à une certaine idée qu'il possède du beau, le terme esthétique désigne plus le type de relation que le sujet instaure avec un objet, que celui-ci soit produit par l'homme ou naturel. Dans cet article, nous considérons néanmoins que l'objet artistique répond à des critères esthétiques, qu'il est présenté comme digne de faire naître chez son observateur des émotions esthétiques, et que ce statut prépare (oriente) sa réception, qu'il potentialise son observateur.

Notre définition de l'esthétique est fortement influencée par les travaux des phénoménologues, tels M. Merleau-Ponty (1945, 1948, 1964) qui écrit : *Selon que je fixe un objet ou que je laisse mes yeux diverger, ou enfin que je m'abandonne tout entier à l'évènement, la même couleur m'apparaît couleur superficielle (Oberflächenfarbe), - elle est en un lieu défini de l'espace, elle s'étend sur un objet, - ou bien elle devient couleur atmosphérique (Raumfarbe) et diffuse tout autour de l'objet; ou bien je la sens dans mon oeil comme une vibration de mon regard; ou enfin elle communique à tout mon corps une même manière d'être, elle me remplit et ne mérite plus le nom de couleur* (1945 p.262) ou encore H. Maldiney, qui, traitant de l'esthétique, présente le rythme comme la composante essentielle du pathique, comme déterminant la tonalité affective selon laquelle nous hantons le monde (1973 p.149).

Les sémioticiens, J. Geninasca (1984), A.J. Greimas (1987), T. Keane (1991), ... présentent des analyses de ressentis esthétiques dans des termes équivalents. Pour un exposé de ces diverses approches sur l'esthétique, sur la perception et sur les cent vitraux de l'abbatiale de Conques, cf. Renoue (1995 p.80-94).

<sup>3</sup> Seul, P. Ouellet (1992) semble proposer une étude de la dimension esthétique des textes littéraires eux-mêmes en traitant du rythme de la langue.

Néanmoins, si, ainsi que le présente J.Geninasca, lors de la saisie impressive le sujet s'installe dans une relation rythmique avec l'objet isomorphe aux formes configurationnelles de celui-ci, il semble possible de décrire non seulement les formes perceptives de l'objet, mais également son rythme tel que peut le ressentir et le percevoir le sujet. Une description analytique d'objets esthétiques, en plus des catégories habituellement utilisées pour décrire des objets, pourrait donc profiter d'une description de ce rythme, de ce tempo<sup>4</sup> variable, qui non seulement influence l'écouter mais aussi le spectateur qui suit du regard la forme, les lignes des objets et leur masse.

## De l'expression ...

Dans le domaine du visuel, l'étude de la forme graphique, des couleurs, c'est-à-dire du plan de l'expression, paraît incontournable. Ayant peu traité du domaine visuel, les sémioticiens de l'École de Paris ne nous fournissent que peu de travaux à ce sujet. M. Hammad (1983, 1989) aborde l'architecture comme un objet syntaxique avec lequel le sujet entretient des rapports plus ou moins privatifs, P. Boudon proposant seul les prémisses d'une analyse du signifiant architectural en 1981. La sculpture n'a été considérée que comme produit d'un faire dont le sémioticien peut analyser le schéma narratif<sup>5</sup>. Le domaine de la bande dessinée est plus étudié, peut-être parce que l'analyste y retrouve le récit d'une histoire qu'il est habitué à traiter. L'analyse du signifiant plastique et iconique y occupe néanmoins une place de plus en plus importante, ainsi que le montrent les travaux de J. Courtés (1989, 1992, 1995). Dans le domaine pictural, F. Thürlemann (1982), J.M. Floch (1985) et J. Fontanille (1995) présentent des descriptions analytiques (relativement peu esthétiques au sens défini ultérieurement) des peintures de P. Klee, de W. Kandinsky et de Rothko.

Le titre interrogateur de l'article de J. Fontanille, Sans titre ... ou sans contenu ? laisse apparaître une des difficultés que pose l'analyse ou plus simplement la lecture des oeuvres dites "abstraites". Cette difficulté apparaît lorsque nous abordons les vitraux de P. Soulages et vraisemblablement lorsque l'analyste de n'importe quelle oeuvre picturale ne se contente pas de traiter de l'iconique, mais tente également d'étudier la forme plastique des oeuvres "figuratives"<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Les notions de rythme et de tempo ont été exploitées et développées par C. Zilberberg (1981, ...1992). Composante dynamique ou dynamisante à l'origine de l'évaluation subjective du temps et de l'espace, le tempo est dépourvu du caractère sériel et discrétisable du rythme.

<sup>5</sup> H. Alkan *Sculpteur: notes à partir de Brancusi* 1979.

<sup>6</sup> Maurice Denis présente le tableau en ces termes: *Se rappeler qu'un tableau - avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote - est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.* (Citation in J.E. Muller, F. Elgar 1986, p.12).

Entre "le figuratif" et "l'abstrait" aux sens courants des termes<sup>7</sup>, la différence semble surtout une différence de degrés ou de niveau. Si les oeuvres figuratives présentent ou re-présentent des objets dénommables, des objets du monde naturel, les oeuvres abstraites donnent à voir également des couleurs, des lignes dénommables et visibles dans le monde naturel. Mais, il est un fait évident que la lecture des oeuvres figuratives est facilitée, paraît narrativement plus riche que celle des oeuvres abstraites<sup>8</sup>, la reconnaissance "d'entités (d'"étants") favorisant plus (et étant favorisée plus par)<sup>9</sup> la mise en route d'une histoire que celle des couleurs, des lignes, ... regardées généralement comme des qualités ou prédicats d'entités supérieures et autonomes. La mise en évidence de la génération de la signification, des corrélations entre les formes de l'expression et du contenu, semble donc des plus malaisées pour le sémioticien qui analyse des oeuvres abstraites". Cette difficulté indique en quelque sorte la difficulté de lecture à laquelle est confronté le sujet-spectateur.

Avant de traiter plus avant de ce *contenu en défaut*, nous pouvons, plus confiante dans notre sujet, tenter de traiter de la forme de l'expression, des méthodes d'analyse que possède le sémioticien pour décrire un tableau ou, comme nous nous proposons de le faire ici, des vitraux.

### 1. Une description des vitraux de P Soulages

En avril 1994 sur les baies de l'abbatiale romane de Conques (Aveyron) ont été posés de nouveaux vitraux<sup>10</sup> imaginés et réalisés par P. Soulages et les verriers, J.D. Fleury et E. Savalli. Ceux-ci sont constitués d'un verre achromatique ("un "blanc" plus ou moins saturé) qui prend dans l'espace et dans le temps des couleurs différentes. Les morceaux de ce verre épais, à la texture granuleuse et lisse sont sertis par de larges plombs qui, répétés à intervalles réguliers, dessinent des stries différemment orientées. D'imposantes barlotières horizontales traversent le vitrail à espacements réguliers.

<sup>7</sup> Le terme figuratif désigne en sémiotique n'importe quel signifié doté d'un correspondant du monde naturel. A l'opposition "figuratif vs abstrait", les sémioticiens substituent celle iconique vs plastique".

<sup>8</sup> Notons que c'est également la richesse sémantique qui permet en sémiotique de différencier des paliers d'abstraction. L'adjectif abstrait désigne en effet ce qui est doté d'une densité sémique faible par opposition à iconique. J. Courtés distingue ainsi le *figuratif iconique qui donne une forte impression référentielle du figuratif abstrait, qui ne retient qu'un minimum de traits de la réalité* (1991).

<sup>9</sup> Nous désirons par ces formes passive et active peu littéraires indiquer la relation de dépendance qui unit le signifiant et le signifié, ou plus précisément les plans analysables de l'expression et du contenu.

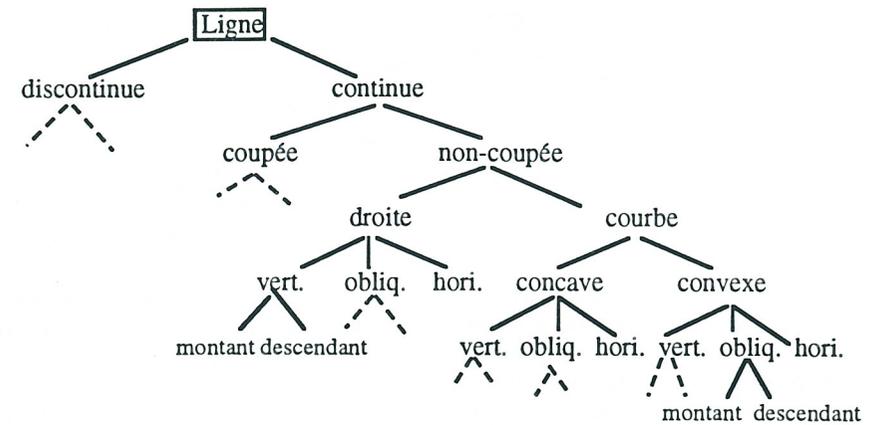
L'historien de l'art nous semble en faire l'expérience lorsqu'il tente de reconnaître un objet, un indice pour retrouver l'histoire racontée sur une fresque et lorsqu'il déomme sans peine les objets représentés en se référant à l'histoire reconnue.

<sup>10</sup> A la fin de cet article, une photographie donne à voir trois des cent vitraux de l'abbatiale. Nous les évoquerons parfois pour illustrer notre propos.

Pour décrire la forme de l'expression, les sémioticiens distinguent généralement les composantes eidétiques, lumineuses et chromatiques. Ces distinctions ne semblent néanmoins pas toujours faciles à faire. Par exemple, la brillance et la clarté, sous-composantes de la couleur, ne sont-elles pas en étroite relation avec le lumineux, avec l'intensité de la lumière réfléchi. La texture est-elle à classer dans l'eidétique ? La forme, les lignes des contours des aspérités y invitent, mais ses relations avec la luminosité ne sont pas moins importantes ainsi que le montrent les surfaces très irrégulières du baroque jouant de clair-obscur. Dans une "description esthétique", il semble également nécessaire d'élargir la sphère du visuel et d'évoquer les relations qu'entretient la texture avec le toucher. La description sera ainsi d'une complexité croissante suivant les limites que l'observateur fixera à son analyse, à sa visée perceptive et impressive. Dans ce rapide exposé, nous ne traiterons pas de la texture du verre, mais aborderons l'objet avec un point de vue éloigné, tel le visiteur qui entre dans l'abbatiale. Taisant par ailleurs les relations, pourtant importantes, du vitrail avec la lumière qu'il diffuse, nous associerons le lumineux et le chromatique.

La forme eidétique des vitraux apparaît relativement claire et précise. Les motifs des vitraux sont réduits en effet à des lignes de formes régulières<sup>11</sup> qui dessinent des stries parallèles et différemment orientées dans les registres ou groupes de registres délimités par les barlotières. Nous pouvons donc assez facilement décrire ces formes linéaires grâce aux oppositions du schéma suivant. Précisons cependant que ce schéma est construit pour notre objet, qu'il serait insuffisant pour d'autres objets; nous n'avons pas mentionné par exemple le cas de lignes brisées, puisque les cent vitraux de l'abbatiale n'en comportent aucune. Prenant en compte le caractère symétrique de notre schéma, nous n'en avons présenté qu'une partie, l'autre, identique, étant symbolisée par des pointillés.

<sup>11</sup> Nous ne traitons pas ici de la matière linéaire, du trait. Précisons seulement que les traits et le tracé sont nets, précis, sans repentir. Cette absence de contraste semble les rendre insignifiants en eux-mêmes, rien ne se "joue" au niveau du trait. Cette régularité favorise par ailleurs la mise en valeur contrastive de deux sortes de traits, ceux des barlotières larges, horizontaux et limités par le mur, et ceux plus fins, aux longueurs et orientations variables des plombs.

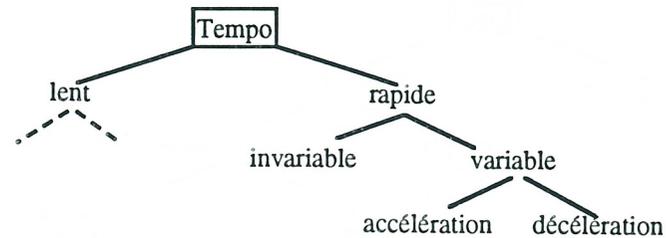


Dans ce schéma, nous avons différencié les oppositions continu/discontinu et coupé/non coupé en prenant comme critère l'importance quantitative de la rupture; une ligne coupée est seulement traversée par une autre ligne (plomb ou barlotière, suivant le point de vue variable de l'observateur), une ligne discontinue est stoppée par l'apparition d'un registre intermédiaire de lignes différentes. La complexité formelle, paradigmatique et syntagmatique, des lignes courbes nous a incitée à distinguer non seulement les formes convexes des concaves, mais également les "presque horizontales", des "presque verticales" et des "presque obliques". Enfin, les oppositions montant/descendant, pour être efficaces, présupposent une orientation gauche-droite ou droite-gauche antérieure, une orientation que nous aurions pu également indiquer pour les horizontales, mais qui nous semble moins pertinente pour traiter de la "forme invariable" des lignes horizontales quelle que soit la direction privilégiée.

Par ailleurs, cette dernière opposition indique non seulement l'importance que joue l'orientation préalable que le spectateur donne à son regard pour la distinction des lignes montantes et descendantes, mais elle introduit aussi, avec la notion d'orientation sous-jacente, celle de dynamisme. Le regard du spectateur, culturellement conditionné à privilégier certaines directions, est également dirigé par les lignes qu'il suit du regard. C'est dans ce suivi du regard qu'apparaissent le mouvement, le dynamisme et la vitesse. Pour reprendre les termes utilisés par C. Zilberberg, *la ligne apparaît syncrétique de la direction ... et de la vitesse*<sup>12</sup>.

Ces "vitesses linéaires" semblent diverses, propres aux différentes sortes de lignes; elles peuvent également varier sur "le trajet" d'une même ligne. Soit le schéma:

<sup>12</sup> C. Zilberberg(1992, p.32).Plus loin, il présente la ligne, telle que la décrit Wölfflin, comme l'aboutissement d'un tracement, qui appelle de la part de l'observateur un suivi (p.72).



Si notre premier schéma semble évident dès l'abord pour décrire des lignes, le second peut apparaître plus problématique. La ligne a certes à voir avec les notions de rythme, de tempo, mais le passage de la forme configurationnelle au tempo de la ligne demande quelques précisions.

Dans notre discours, il apparaît que la ligne guide le regard dans une certaine direction et qu'elle lui insuffle une certaine vitesse compte tenu de sa forme. Ainsi, certaines formes seraient plus dynamiques ou dynamisantes pour le regard que d'autres. Certains esthéticiens ont noté ces "phénomènes perceptifs", par exemple dans le cas de la ligne oblique dynamique telle que la décrit Wölfflin<sup>13</sup>, ou encore de la droite au jet harmonieux de R. Kurtz<sup>14</sup>. Pour notre part, il nous semble également nécessaire de prendre en compte le contexte architectural, la forme de la baie qui fait prévaloir l'axe vertical, la succession des barlotières qui rythment la baie et dynamisent la verticalité au détriment de l'horizontalité, qui semble comme comprimée et arrêtée par la saillance et la prévalence de son contraire. Dans "ce contexte dynamique", la forme convexe ou concave de la ligne semble avoir quelque effet sur le tempo de la ligne en l'approchant de la verticale rapide ou de l'horizontale lente et elle aspectualise différemment leur trajectoire en contredisant ou non la forme montante ou descendante de la ligne<sup>15</sup>. La forme discontinue ou coupée provoque également un arrêt, un heurt dans le suivi du regard, elle freine "la trajectoire de la ligne" et ceci d'autant plus que les lignes sont stoppées et changent dans le registre suivant. Enfin, l'absence de cadre entourant (et enfermant) le vitrail a

<sup>13</sup> D'après C. Zilberberg (1992 p.26-27), Wölfflin présenterait l'oblique comme un élément dynamique du baroque rejeté par le classicisme. Ce dernier, lorsqu'il l'utilise, tenterait de l'équilibrer, de la fixer et de l'immobiliser par une autre oblique inversée et symétrique.

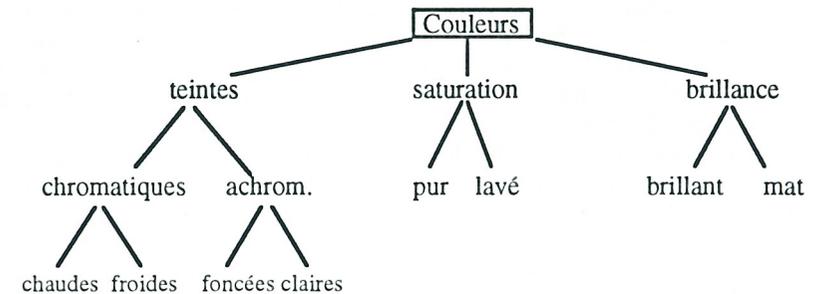
<sup>14</sup> Cité par H. Alekan (1991 p. 194), R. Kurt écrit: *Les courbes, ces lignes qui filent en biais portent en elles-mêmes une signification nettement métaphysique, car la ligne oblique a sur le spectateur un effet tout autre que la ligne droite, et les courbes inattendues provoquent une réaction psychique d'un tout autre ordre que les lignes au jet harmonieux.*

<sup>15</sup> Les lignes convexes présentent des pointes tournées vers le bas qui semblent à même de contredire un mouvement ascendant de la ligne, ainsi les lignes situées aux bas des vitraux représentés semblent en fin d'ascension. Au contraire, l'orientation vers le haut des pointes des lignes convexes semble intensifier le mouvement ascendant des lignes du haut, dont l'orientation se teinte de l'aspect duratif et parfois inchoatif.

vraisemblablement favorisé l'impression d'expansion et de dynamisme des lignes à travers l'espace.

Le rythme, le tempo, dont nous avons souligné auparavant l'importance dans l'esthétique serait aussi repérable et marquerait le passage du plastique (ou figuratif abstrait) au figural plus abstrait.

Afin de décrire les couleurs (chromatisme et luminosité) des vitraux, nous pouvons utiliser les oppositions couramment employées dans les domaines visuel ou artistique, comme par exemple la distinction entre les tonalités froides ou chaudes mises à l'honneur par les Impressionnistes.



Ce schéma est utilisable dans une visée synchronique ou diachronique du vitrail. Il permet ainsi de différencier les différents matériaux, les plombs, les barlotières et les verres, ainsi que les faces intérieures ou extérieures de ces matériaux. Et il permet également de relever une certaine continuité entre le verre et les pierres du bâtiment, ou entre les matériaux qui composent le vitrail. Par ces jeux de contrastes et de ressemblances, les différents éléments tout en s'opposant entre eux afin de dessiner des formes se correspondent et assurent continuité et cohérence à l'ensemble.

Contrairement aux composantes eidétiques, les formes chromatiques apparaissent également variables non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps. Les verres des vitraux, achromatiques le matin et le soir, changent de brillance, de teinte et de degrés de saturation tout au long de la journée. Le vitrail est donc soumis à des transformations continues suivant un rythme lent et régulier que viennent cependant emballer parfois les intempéries atmosphériques. Le chromatisme des vitraux apparaît donc en devenir, "syntagmatisable<sup>16</sup>", donc soumis à un tempo.

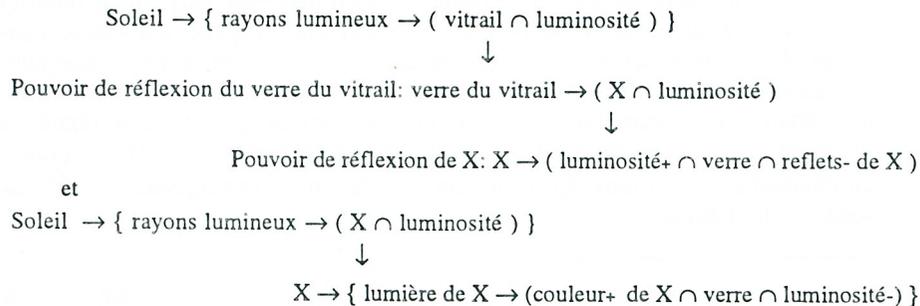
<sup>16</sup> Percevant les transformations chromatiques du vitrail, un observateur peut tenter de les comprendre et par là-même d'établir des programmes narratifs qui, en rendant compte des changements en cours, permettent également de les prévoir. Les schémas narratifs proposés par le sujet dépendront évidemment de son savoir en matière de physique et de l'acuité de son attention. Nous prêtant à ce jeu interprétatif, nous avons noté des corrélations entre l'état du soleil, de la lumière réfléchi par les divers objets qui cernent

## 2. L'abstraction au plan de l'expression ... et au plan du contenu

Traiter de la forme de l'expression n'est pas toujours aussi simple que peut le laisser entendre notre rapide description. Notre objet présente une forme régulière, nette et précise qui en facilite incontestablement la description analytique. Parfois, la substance graphique (les couleurs et les lignes) semble au contraire difficilement discrétisable, discernable. Comment décrire les formes prises par les jeux de matériaux, de textures des tableaux de Pollock ou de Fautrier ? Quelle analyse linguistique assez fine peut rendre compte des subtils "monochromes" de Miro, des dégradés en camaïeu de teinte, des touches impressionnistes ou même des formes lumineuses confuses du baroque ? L'enchevêtrement des lignes produit pareillement des "formes" confuses. La description en langue naturelle apparaît ainsi limitée, voire impossible. Les limites du dicible sont parfois aussi celles du segmentable, et l'observateur, décompétentialisé, met parfois à rude épreuve son attention et son discernement lorsqu'il tente d'aborder cognitivement nombre de tableaux.

Notre objet d'étude nous a également incitée à ne pas sous-estimer les variations de luminosité et de couleur des objets. D'autres oeuvres, les tableaux

l'abbatiale et l'état du verre des vitraux. Nous avons ainsi remarqué que la qualité du verre déterminait sa compétence (intensive) à transmettre, réfléchir et absorber la lumière, et que ces différents pouvoir-faire déterminaient son pouvoir-être coloré différemment suivant les objets réflecteurs de lumière (X) et l'éclairage alentour. Ce serait donc la compétence du sujet d'état qui déterminerait la réussite de la manipulation exercée par le soleil. De même qu'en situation d'apprentissage, le sujet d'état ne nous semble pas pouvoir être conjoint passivement à un savoir diffusé par l'enseignant, ce sont, dans le cas physique qui nous intéresse, la réflexion, la transmission et l'absorption de la lumière par le sujet qui surdétermine l'actualisation de la conjonction à la couleur dans le programme narratif de coloration. Soient les schémas narratifs rendant compte des colorations du verre, conjonctions à une brillance et à une teinte:



Dans ces programmes narratifs (PN),  $\cap$  signifie: est conjoint,  $\rightarrow$ : fait (en sorte que),  $\downarrow$ : relation de présupposition entre PN. Les signes + et - indiquent les différences quantitatives de valeur relative. Plus grande est la brillance, moindre est l'intensité de la teinte. Ces deux composantes lumineuse (brillance) et chromatique (teinte) semblent incompatibles à une forte intensité; un objet puissant chasse l'autre.

"noirs" de P. Soulages, les sculptures et les monuments se transforment également sous l'effet de la lumière changeante des espaces et du temps. Ces changements chromatiques peuvent aussi conditionner des transformations eidétiques, celles des lignes créées par les oppositions de couleurs. D'autres objets enfin ont des formes mobiles et rendent toute description analytique compliquée. Que dire par exemple des sculptures mobiles de J. Tinguely ? Une analyse narrative du processus de transformation en cours pallie parfois une carence dans la description précise du plan de l'expression.

Les transformations sont regardées par la sémiotique comme les termes minimaux du schéma narratif. Ici c'est en quelque sorte une histoire sur la forme de l'expression et sur la substance chromatique qui semble se jouer avec les apparitions progressives des couleurs sur les verres, leurs transformations en continu par de subtils dégradés et leurs disparitions cycliques. Dans cette histoire de la substance, ce sont les couleurs, les teintes, leurs degrés de saturation et de brillance, qui semblent faire figure d'"actants en devenir", d'objets en voie d'apparition et de disparition ou dans une relation de conjonction et de disjonction en train de se faire et de se défaire sur le rythme cyclique des transformations continues.

Pareillement, les lignes, les masses peuvent sembler au spectateur des actants en devenir qui, sur le trajet de son oeil, "paraissent se diriger dans une direction, rencontrer d'autres lignes, d'autres masses qui les coupent, freinent ou accélèrent". "Sujets" en devenir, les lignes apparaissent alors dotées d'une forme et d'un tempo, qui sont façonnés et modifiés par l'entourage variable que les lignes "rencontrent sur leur trajet". Notons également que les termes utilisés pour décrire les formes linéaires, coupées, brisées, descendantes, montantes, ... se présentent sous des formes verbales passives et actives qui ne sont pas sans évoquer toute une histoire, l'amorce ou les témoins d'une narrativisation sous-jacente, que celle-ci soit plus ou moins consciente, cognitive ou impressive. La perception, dynamique et dynamisante, narrativise le visible et semble laisser émerger des schémas narratifs situés au niveau profond de la figurativité<sup>17</sup>.

Parler de la forme de l'expression, c'est donc évoquer à un autre niveau la part jouée par la sémantique et vraisemblablement toute une axiologie sous-jacente. "Le contenu en défaut des oeuvres abstraites" évoqué auparavant se voit donc petit à petit enrichi grâce à une narrativité et à des notions également abstraites comme le tempo, le rythme ou même des catégories figurales comme: conjoint/disjoint, ouvert/fermé, expansion/concentration, ..., des catégories qui permettent à la fois de décrire (parfois superficiellement) le plan de l'expression des objets, aussi compliqués à aborder soient-ils, et d'envisager une composante de l'ordre du contenu, le suivi ou le vécu que le sujet esthétique peut avoir de l'objet.

<sup>17</sup> Traitant de la figurativité profonde telle qu'elle apparaît dans un texte littéraire, T. Keane (1991) évoque les énoncés-images que nous retrouvons en traitant de la perception.

A Conques, le visiteur-spectateur des vitraux de l'abbatiale n'est pas le sujet décompétentialisé du baroque. Les formes qu'il a devant lui sont relativement claires, nettes, exemptes de brouillage ou d'imprécision visuels; elles sont classiques et sans excès. En effet, la saillance des vitraux semble pour partie "gommée" ou affaiblie par la relative continuité formelle (chromatique et linéaire) entre les vitraux et l'architecture, les intensités lumineuses et colorées ne sont jamais excessives, les transformations sont le plus souvent régies par un tempo lent. Si le sujet accepte la manipulation linéaire dynamisante pour l'oeil et le spectacle chromatique et lumineuse changeant, une conjonction perceptive discriminante est permise par l'objet. Elle est même facilitée par la sobriété des formes, par la composition rythmique des stries linéaires qui semblent plus à même de guider l'oeil du spectateur que ne pourrait le faire une ligne seule. Notons par ailleurs que cette conjonction avec l'objet, cette manipulation perceptive est aspectualisée; la durée de la perception fait écho au déploiement spatial et temporel des formes à travers l'espace.

Dans l'espace, les formes des vitraux sont le plus souvent continues, expansives et ouvertes. Les couleurs (brillance et teinte) se répandent sur les verres, les stries se répondent de vitrail à vitrail, dessinant dans l'espace un flux linéaire intensifié dans les vitraux, virtualisé sur les murs. Le spectateur des lignes est ainsi incité à parcourir l'espace guidé par son regard soumis aux orientations et aux vitesses variables des motifs linéaires. Ainsi, face aux trois vitraux du chœur, son regard semble dirigé de la gauche vers la droite, vers la baie d'axe qui présente sur la base stable des registres inférieurs les lignes les plus verticales et dynamiques de l'édifice, lignes que le spectateur retrouve en levant les yeux vers le vitrail de la tour lanterne. Les formes du vitrail de droite sont variables, leur tempo est plus heurté; le spectateur sort de la composition, se tourne vers autre chose. En face du chœur, vers l'ouest, le spectateur peut également trouver des formes linéaires plus heurtées, discontinues et rémissives (décéléérées). Guidé par les lignes, le visiteur passe par des étapes où les émotions seront provoquées par la fluidité ou par des ruptures.

A l'abstraction du plan de l'expression répondrait donc une abstraction au plan du contenu.

### ... et du contenu

Notre démarche consistait jusqu'à présent à partir du plan de l'expression pour re-trouver du contenu sous l'expression, l'autre face présumée et présumante de la signification qui a orienté vraisemblablement notre description des objets. C'est en effet la sémantique qui nous a manifestement incitée à retenir certaines formes configurationnelles et certainement à en négliger d'autres qu'un autre analyste pourrait évoquer. Ainsi, notre intérêt pour les oppositions entre les formes montantes et descendantes des lignes était motivé par la connaissance que nous avons de l'axiologisation culturelle de ces directions. Dans cette seconde partie, nous désirons enrichir notre analyse sémantique en faisant référence au cotexte et au contexte, auxquels les vitraux de Sainte Foy de Conques peuvent être rattachés.

## 1. Le cotexte

Afin de traiter du contenu des oeuvres de W. Kandinsky et de P. Klee, J.M. Floch et Thürlemann ont évoqué le paradigme auquel appartenait leur objet d'analyse. A travers cette quête intertextuelle, il apparaissait dans l'oeuvre picturale des peintres une évolution des motifs de l'iconique vers l'abstrait. L'abstrait dérivant de l'iconique, il semblait alors possible aux sémioticiens de proposer une interprétation "iconique" des oeuvres "abstraites". Cette démarche pose le problème de la compétence du lecteur potentiel de l'oeuvre. Les autres lectures n'échappent pas à ce problème, mais la spécialisation du savoir présumé par ces analyses le rend plus prégnant encore. Se refusant toute référence à d'autres oeuvres de Rothko, J. Fontanille ne découvre évidemment pas la même richesse sémantique à la lecture d'une oeuvre abstraite que ses confrères.

Si nous adoptons cette recherche intertextuelle pour notre analyse des oeuvres de P. Soulages, nous ne trouvons pas une telle évolution de l'iconique vers l'abstrait. Ses tableaux présentent des taches de couleur "en un certain ordre assemblées" ou plus récemment des stries gravées sur une surface noire brillante. Le même jeu de rythme et de maîtrise de la lumière ambiante réfléchi et colorante sur la toile apparaît. L'opposition entre la surface picturale et le vitrail fait seulement ressortir les manipulations dont la lumière est victime. A la réflexion rapide et à la faible absorption de la lumière par les toiles font place une réflexion moindre, une transmission et surtout une absorption (ou captation) supérieures et ralenties de la lumière "emprisonnée" dans la masse labyrinthique du verre du vitrail. De telles références peuvent mettre en évidence des axes récurrents (le dynamisme de la lumière et des lignes, ...) dans l'oeuvre du peintre, capteur de lumière, mais elles offrent peu d'informations.

Un regard sur le paradigme des vitraux, outre le fait qu'il fait référence à un savoir sociolectal plus courant, a l'avantage de mettre en évidence des oppositions sémantiques, thématiques et axiologiques, ainsi qu'en témoignent les commentaires des visiteurs de l'abbatiale de Conques.

La facture et les matériaux des vitraux de P. Soulages sont à la fois isotopes et non isotopes à ceux des autres vitraux. Leurs motifs plastiques les opposent à la longue tradition des vitraux figuratifs qui, exception faite des vitraux cisterciens, s'étend des origines du vitrail au XX<sup>e</sup> siècle. La thématique du nouveau et de l'ancien, ou du traditionnel, apparaît donc. Cependant, le sertissage des verres entre des fils de plomb marque un lien avec la tradition. L'épaisseur du verre, l'absence des grilles de protection habituelles incitent aussi à les considérer comme solides (en opposition aux autres vitraux fragiles) et peut-être comme capables d'affronter les intempéries et le temps à venir. Une thématique complexe du temps passé, présent et futur est donc convoquée par le spectacle particulier qu'offrent les vitraux de P. Soulages aux visiteurs de l'abbatiale.

D'autres thèmes peuvent également être convoqués, par exemple celui de l'ascèse opposée à la profusion des motifs d'autres verrières, celui du dynamisme opposé au caractère plus figé des compositions symétriques. Au-delà de ces

catégories, c'est tout un univers sémantique qui se met en route lorsque l'analyste fait référence au contexte religieux dans lequel se trouvent les vitraux.

## 2. Le contexte

Nous avons auparavant évoqué le rôle du contexte architectural pour déterminer le tempo des lignes. Il va sans dire qu'il est d'une importance extrême non seulement pour le plan du contenu, mais aussi pour celui de l'expression. En effet, présentant des formes isotopes ou contraires à celles des objets visés, il les fait ressortir ou au contraire les noie.

Les vitraux contemporains de P. Soulages ont été posés sur les baies d'une abbatale romane, elle-même située dans un village médiéval. La thématique du temps est à nouveau soulignée avec la même ambiguïté qu'auparavant. La facture simple des vitraux les oppose aux sculptures médiévales, mais les rapproche des formes épurées et dynamiques de l'intérieur de l'édifice. La texture, l'épaisseur des verres leur assurent une continuité formelle avec les murs épais et granuleux de l'abbatale, qui semblent également prêts à affronter le temps à venir. Malgré des oppositions thématiques évidentes, des correspondances au plan de l'expression et du contenu semblent assurer une certaine continuité entre les vitraux et l'abbatale et permettre une intégration configurationnelle et thématique. Cette intégration des vitraux à leur contexte architectural repose vraisemblablement sur une axiologie sous-jacente où la continuité, l'apparence ancienne et l'aspect duratif sont considérés comme positifs.

Le thème du religieux est évidemment prépondérant et influence très fortement le sens que le spectateur peut donner aux vitraux, à leur aspect brillant qui témoigne de la rétention de la lumière dans la masse du verre. Cette lumière, donnée à voir, rappelle le rôle figuratif prêté à la lumière comme manifestation de la présence divine. Dans les différents espaces de l'abbatale, la répartition des différents vitraux, des formes linéaires semble faire écho à des corrélations semi-symboliques, à certains contenus axiologiques et religieux attachés aux lieux et aux axes. C'est ainsi que les lignes descendantes, évoquées auparavant, se trouvent à une exception près dans la partie nord de l'édifice religieux, partie ombreuse regardée généralement comme négative en opposition au sud lumineux et positif qui ne présente que des lignes montantes. À l'est, les formes linéaires ascendantes semblent en continuité les unes avec les autres, un souffle ascensionnel unifie la partie la plus sacrée de l'édifice, alors que l'ouest considéré comme profane présente des formes discontinues, heurtées et de sens inversé. L'axiologie propre à l'abbatale "colore" d'autant plus les vitraux que leurs formes linéaires semblent elles-mêmes renvoyer à une symbolique religieuse où les axes sont diversement valorisés.

Parcourant l'abbatale, le spectateur des vitraux est donc invité à retrouver les oppositions, les valeurs que l'abbatale et la religion lui proposent. Son parcours à travers des espaces visuels, architecturaux et verriers, diversement valorisés, nous semble comporter un aspect initiatique, car non seulement il retrouve les connaissances acquises sur la religion et une esthétique de l'épure et du rythme, mais il les vit en passant de l'ombreux au lumineux, en suivant du regard des lignes aux formes diverses, continues ou discontinues, lentes ou rapides, descendantes ou

montantes, droites ou courbes, ... Au-delà d'une appréhension cognitive des formes, c'est un parcours pathémique que les vitraux de Sainte Foy de Conques proposent aux visiteurs.

## Conclusion

Envisager une description sémiotique des oeuvres d'art, ainsi que notre titre le proposait, ne semble pas impossible. À côté de la lecture cognitive et génétique nourrie par le savoir que l'observateur, critique d'art ou historien, possède sur l'art, les objets ou même sur les écrits des artistes, il nous semble possible de proposer une lecture générative de l'oeuvre d'art comme objet perçu, construit perceptiblement et ressenti pathémiquement par un sujet. Des catégories figurales abstraites permettraient ainsi de rendre compte des plans de l'expression et du contenu des oeuvres et de décrire des formes d'esthétique.



Vitraux du niveau inférieur du chœur visibles de la nef :  
soient la baie d'axe entourée de deux vitraux du déambulatoire  
(n°1, 46 et 4 dans le relevé des monuments historiques)

## Bibliographie

- ALEKAN H., Des lumières et des ombres, Paris, Librairie du collectionneur, 1991
- ALKAN D., Sculpter: notes à partir de Brancusi in Communications n° 34, 1979, p.159-166
- BOUDON P., Introduction à une sémiotique des lieux, Paris, Klincksieck, 1981
- COURTES J., Sémantique de l'énoncé: applications pratiques, Paris, Hachette, 1989
- COURTES J., Analyse sémiotique du discours, Paris, Hachette, 1991
- COURTES J., Du signifié au signifiant, Nouveaux Actes Sémiotiques 21-22, Limoges, 1992
- COURTES J., Du lisible au visible, Louvain la Neuve, De Hoeck Université, 1995
- FLOCH J.M., Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit, Paris, Hadés-Benjamins, 1985
- FONTANILLE J., Sans titre ... ou sans contenu ? in Nouveaux Actes sémiotiques 34-35-36, Approches sémiotiques sur Rothko, 1995, p.77-100
- GENINASCA J., Le regard esthétique, Actes sémiotiques-Documents VI, 58, 1984
- GREIMAS A.J., COURTES J., Sémiotique. dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette, T.1 1979 et T.2 1986.
- GREIMAS A.J., De l'imperfection, Périgueux, Fanlac, 1987
- HAMMAD M., L'espace comme sémiotique synchrétique in Actes Sémiotiques-Bulletin VI, 27, sept. 1983, p.26-30
- HAMMAD M., La privatisation de l'espace, Nouveaux Actes Sémiotiques 4-5, 1989
- KEANE T., Figurativité et perception, Nouveaux Actes Sémiotiques 17, 1991
- MALDINEY H., Regard, parole, espace, Lausanne, Ed. L'Age d'Homme, 1973
- MERLEAU-PONTY M., Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 1945
- MERLEAU-PONTY M., Sens et non-sens, Paris, Nagel, 1948
- MERLEAU-PONTY M., L'oeil et l'esprit, Paris, Gallimard, 1964
- MULLER J.E., ELGAR F., La peinture moderne, Paris, Hazan Ed., 1986 (1979)
- OUELLET P., Signification et sensation, Nouveaux Actes Sémiotiques 20, 1992
- RENOUE M., L'abbatiale Sainte Foy de Conques. de nouveaux vitraux. une nouvelle lumière. Approche sémiotique d'oeuvres d'art, Thèse de doctorat, Toulouse II, 1995
- THURLEMANN F., Paul Klee. Analyse sémiotique de trois tableaux, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982
- ZILBERBERG C., Essai sur les modalités tensives, Amsterdam, Benjamins, 1981
- ZILBERBERG C., Présence de Wölfflin, Nouveaux Actes Sémiotiques 23-24, 1992