



Classification générique et stylistique sur des sculptures et dessins de crin de Pierrette Bloch

Marie Renoue

► To cite this version:

Marie Renoue. Classification générique et stylistique sur des sculptures et dessins de crin de Pierrette Bloch. Analyse des discours, Colloque de Toulouse, 1998, Toulouse, France. hal-03871016

HAL Id: hal-03871016

<https://amu.hal.science/hal-03871016>

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.

Sous la direction de
Michel Ballabriga

ANALYSE DES DISCOURS

**Types et genres :
Communication et Interprétation**



© Editions Universitaires du Sud
B.P. 4011 - 31028 Toulouse Cedex 4 (France)
2001. Tous droits réservés.
ISBN : 2-7227-0102-2
ISSN : 1157 4860

EDITIONS UNIVERSITAIRES DU SUD

Marie RENOU*

Classification générique et stylistique sur des *Sculptures*
et *Dessins de crin* de Pierrette Bloch

Choisir un objet d'analyse, c'est déjà peu ou prou se confronter au problème de la classification, du genre ; surtout quand on propose comme ici une étude de la réception d'*objets du monde naturel* ou plus précisément une approche de la perception des objets dits artistiques, c'est-à-dire catégorisés dans le site fortement axiologisé et médiatisé de l'art. Autant dire que ces objets d'étude sont déjà classés dans des paradigmes sociolectaux riches de valeurs, façonnés par un langage qui en précède la réception, ainsi que le soulignent les philosophes G. Didi-Huberman ou A. Cauquelin parlant même de *textobjets* pour désigner les oeuvres d'art. La réception des objets dont nous essayons de rendre compte ne saurait donc être naïve, et ce à double titre. Tout d'abord, parce que la perception comme toute réception prend appui sur une compétence du sujet observateur, sur un savoir qui en dessine la forme. Et, parce que la perception, la rencontre avec l'objet est déjà située dans un espace culturel et linguistique capable d'en prévenir la saisie, d'induire chez le visiteur un horizon d'attente, des attentes qui seront comblées ou déçues, épanouies ou frustrées avec d'autant plus d'intensité que le domaine de l'art est passionnel, axiologique.

Désirant traiter de la réception plurielle d'oeuvres d'art, nous ne pouvions faire l'économie de la notion de genre, ni même de celle de style, un autre système classificateur qui traverse les genres. Dans notre étude sur les vitraux dessinés par Pierre Soulages pour l'abbatiale romane de Conques, elles permettaient de rendre compte de la diversité des évaluations énoncées à leur sujet ; des vitraux qui devraient, suivant les conseils du nouvel abbé conquois, être nommés vitrages pour éviter toute déception des visiteurs. Au-delà de la "justesse" de la dénomination, c'est évidemment l'importance sociale de la classification générique qui transparaît ici. Les dénominations sont valorisantes et ainsi sujettes à des révisions, à des réajustements. Les classes génériques sont porteuses de valeurs, de hiérarchies, ainsi qu'en attestent les discours sur l'art et les révisions de vocabulaire auxquelles se prêtent également nombre d'artistes refusant les termes d'oeuvres, d'objets, ou de produits, d'artistes ou de créateurs, ...

Il convient donc de s'interroger plus attentivement sur la place à accorder à ces notions de genre et de style dans l'approche sémiotique du visible. Cette réflexion sur la vertu heuristique de ces deux notions, nous

* Université de Toulouse-Le Mirail

tenterons de la développer ici en décrivant la réception des sculptures et dessins de crin de Pierrette Bloch. Présentées en août 1998 dans un cadre institutionnel, la Maison des Arts Georges Pompidou de Cajarc, ces œuvres offrent l'avantage d'être déjà reconnues par l'institution et néanmoins de manquer d'évidence ; les spectateurs sont généralement surpris, plus ou moins infléchis dans leurs attentes, même si ces objets ne sont pas les plus extravagants ou provocants que l'on peut rencontrer de nos jours dans les espaces d'art. Avant de proposer une étude concrète de ces objets et une approche des problèmes que pose la définition de leur identité générique et stylistique, il nous a cependant semblé utile de considérer les différents usages des termes de genre et de style dans le domaine artistique. Cette petite approche artistique et historique des mots nous permettra sinon de les définir, du moins de les délimiter et de les contextualiser, de saisir leurs acceptions dans le discours de l'art.

Le genre et le style : petite incursion historique dans le domaine de l'art

Moins courue de nos jours, la notion de genre a connu des fortunes diverses qui ont façonné sa signification dans le domaine¹ de l'art. Elle apparaît à différents niveaux de la classification, recouvrant des phénomènes différents.

Chez Aristote, la taxinomie articule des emboîtements successifs de classes considérées à différents niveaux. Ainsi, défini dans le genre des activités humaines, l'art serait une espèce d'activité qui produirait une fin extérieure à elle-même, ce serait une disposition à produire accompagnée de règles, et dont le principe d'existence résiderait dans l'artiste². Considéré à son tour comme genre, l'art comprendrait des espèces différentes qu'Aristote distingue par l'ajout ou le retrait de traits spécifiques. Parmi les typologies artistiques et non aristotéliennes qui nous sont familières, nous pouvons évoquer par exemple celle, académique, des Beaux Arts en architecture, sculpture, peinture et dessin, avec mention parfois de la gravure comme art de surface différent de la sculpture et du dessin.

C'est là une classification conventionnelle dont E. Panofsky³ note les imperfections en présentant les cas limites des "monuments", du "meuble" et de la "machine", et en affirmant comme erronée la prise en

1. Contrairement aux approches des linguistes ou sémanticiens comme Fr. Rastier, nous considérerons, dans cet exposé, comme quasi synonymes les termes de domaine et de genre, et nous reprendrons à différents niveaux la classification aristotélienne par emboîtements successifs. Ceci nous permettra de traiter de l'art, puis de la sculpture, etc. comme de catégories génériques contraignant la réception des objets étudiés.

2. Sur Aristote *La poétique*, *L'éthique à Nicomaque*, cf. A. Cauquelin 1996, p. 39 s.

3. E. Panofsky 1975, p. 242-243

compte des seuls critères d'aspect extérieur et de technique. Une analyse concrète des objets semble en effet poser le problème de la délimitation et du mélange des genres. Inhérent à ce problème des limites se pose également celui des traits définitionnels retenus comme pertinents pour définir une classe, traits qui seraient "stylistiques", c'est-à-dire historiques et signifiants pour Panofsky, et non techniques et matériels comme ils l'étaient et le sont encore au sujet du dessin⁴, de la sculpture ou de l'architecture. D'autres critères discriminatifs apparaîtront encore au niveau inférieur de cette traversée taxinomique de l'art.

Considérées à leur tour comme genres, la sculpture⁵ ou la peinture par exemple renfermeraient ainsi les espèces du portrait, de la représentation de scènes religieuses ou historiques, du paysage, de la nature morte, etc. Ces distinctions des peintures de genres, pour reprendre l'expression consacrée, est d'ordre purement thématique. Elles sont faites dès l'Antiquité, nous indique Pline l'Ancien (23-79), et elles connaîtront un regain de vigueur après le Moyen Âge. Alors, des théoriciens de l'art comme Alberti ou Vitruve soulignent également la corrélation entre genres ou plus exactement sujets traités et styles, la bonne répartition dans l'espace des différents genres picturaux.

Les objets et les thèmes ont leur espace, un espace fonctionnel, religieux, public ou privé qui leur est adéquat. Spatialité et fonctionnalité vont ainsi de pair avec le genre explicitement et injonctivement situé dans un contexte culturel et communicationnel *ad hoc*.

Outre cette contextualisation des genres ou sujets artistiques, des auteurs comme A. Félibien⁶ (1619-1695) ou F. Pacheco (1564-1644) notent la hiérarchisation axiologique qui affecte principalement les genres picturaux; la peinture historique et religieuse valant plus par exemple que les autres thèmes en raison de la virtuosité technique de leurs auteurs reproduisant de multiples motifs. Mais cette hiérarchisation, dont nous trouvons encore quelques échos chez Diderot, pourtant l'un de ses détracteurs, semble disparaître à la fin du XIX^e siècle. Alors, un autre système classificateur est favorisé : le sujet traité laisse la place à l'artiste, à sa fac-

4. Cf. l'article dessin de *l'Encyclopedia Universalis* écrit par G. Monnier, conservateur du Louvre, où les distinctions sont faites par référence à des techniques historiquement localisées. Des modes d'encadrement, des marques donnent d'autres indications sur les provenances géographiques des dessins.

5. Cf. l'article sculpture de *l'Encyclopedia Universalis* écrit par J.-L. Gaborit du Louvre où les types sont différenciés en fonction du volume et du relief des pièces, et les genres en référence aux genres thématiques de la peinture.

6. J. Lichtenstein direct. (1997) propose une compilation de textes fondateurs sur la théorie occidentale de la peinture à travers les âges (au sujet de la hiérarchisation des genres voir p. 601 s.)

ture, voire même à un groupe ou mouvement esthétique. "On achète depuis lors des Van Gogh ou un Cézanne, et on aime les Impressionnistes plutôt que la peinture religieuse ou le portrait".

Les valeurs axiologiques se sont ainsi déplacées. Dans le domaine fortement valorisé de l'art, domaine nettement distingué de l'artisanat par Vasari⁷ au XVI^e siècle, la première place est maintenant dévolue à l'artiste qui pratique plus ou moins indistinctement différents genres, comme la peinture, le dessin ou la sculpture. Depuis la vision romantique du XIX^e siècle dont nous avons largement hérité⁸, c'est lui, l'artiste ou son groupe, qu'il faut admirer et reconnaître, l'expression de son moi d'exception, de ce qu'il est, c'est-à-dire ce que l'on appelle généralement son style. Moins considérée, la notion de genre s'est faite un peu plus rare dans les écrits sur l'art. A. Cauquelin l'évoque certes, dans son *Petit traité sur l'art contemporain*, mais c'est principalement pour parler du mélange des genres et de l'effacement des limites catégorielles dans nombre de productions contemporaines qui prennent en compte l'environnement⁹.

Les théories des genres semblent donc avoir disparu, et les catégories génériques sont utilisées surtout pour montrer leur inadéquation aux objets et pour signifier comment les classifications traditionnelles sont bouleversées, mélangées, niées. Entre les dénominations classificatrices inévitables pour présenter des œuvres et la perception des objets modernes, il y aurait donc pour l'observateur que nous sommes comme un hiatus, un manque de correspondance qui peut être source de tension.

C'est là un problème générique posé par les objets qui se jouent des cadres et des limites, mais qu'en est-il du style, la seconde notion à laquelle nous avons proposé de recourir pour décrire la réception des objets ?

7. G. Didi-Huberman (1990) traite de la naissance ou de "l'investissement" de l'art lors de la Renaissance italienne en évoquant en particulier les travaux de G. Vasari, l'initiateur avec ses *Vite* écrit en 1550 d'un nouveau genre de discours, l'histoire de l'art. Il insiste aussi sur la fonction descriptive et presque argumentative du langage en art.
8. A.K. Varga, étudiant la *question du style et de la rhétorique*, écrit au sujet de la littérature ce que nous relevons dans le domaine des arts visuels, à savoir : *L'œuvre n'est plus étudiée en fonction du genre dont elle relève, mais de l'auteur qui l'a écrite. Il s'agit moins de savoir si elle correspond aux exigences du genre que de comprendre et de lui demander des révélations au sujet du génie unique qu'est son créateur* (in G. Molinié et P. Cahné 1994, p. 166).
9. Ajoutant aux catégories académiques évoquées celles des arts contemporains, A. Cauquelin écrit : *Travailler sur ou avec la notion d'environnement fait exploser l'espace consacré et introduit à celle de "vague". Par là, les limites qui séparent les genres et les catégories sont, elles aussi, effacées ; l'environnement est global et requiert des pratiques et des matériaux hybrides : sculpture - architecture - paysage - peinture - photographie - vidéo, et, dernièrement, images de synthèse, sans oublier les documents et archives de la "vie quotidienne"*. (1996, p. 106)

Le style : dire qu'il est difficile à définir n'est guère original. Le genre, lui, est malaisé en raison de son manque de scientificité ; il s'agit de classements reposant sur des critères fort variables qui se croisent impunément comme la fin, la source ou le moyen aristotéliens, le matériau, la technique ou le sujet. Le style, pour sa part, profite de définitions glou-tonnes, de celle de G.L. Buffon qui le présente comme étant *l'homme même*, ou bien avant lui de Cicéron, pour qui *le style est le mouvement de l'âme*, mais aussi le fruit d'une construction rhétorique, donc normative. *Résultant d'une sensibilité spéciale [...], il ne s'acquiert pas, mais se développe* d'après P. Valéry, quand il résulte d'un atroce labeur chez G. Flaubert¹⁰. Objectif à atteindre plus ou moins laborieusement ou expression du tempérament individuel, *borne finale*, pour reprendre le terme de D. Bertrand¹¹, le style présente des contours parfois vagues, une forme plus ou moins précisément conçue d'avance. Fruit d'un travail et de recherches acharnés, il est un enjeu axiologique. Car à moins d'être disqualifié tout aussi intensément par quelque formule assassine, le style est une valeur en soi, il tient à l'homme.

Pour A.J. Greimas qui l'évacue d'abord du champ en friche de la sémiotique, c'est en effet une *manière d'être au monde fondamentale de l'homme*. Ces accents phénoménologiques ne sont pas isolés. Les phénoménologues comme M. Merleau-Ponty¹², H. Maldiney ou M. Haar, curieux du phénomène artistique, ont également traité du style, l'ont situé dans un stade préreflexif, celui où l'homme entretiendrait un rapport esthétique avec le monde. F. Rastier¹³, pour sa part, parle de *phénoménalité sémantique*, H. Meschonnic de *système générateur de formes profondes* et P. Cahné de *matrice*. Dynamique, générateur et fondamental, le style semble partout et devient de ce fait peu opérationnalisable. Les chercheurs prendront donc des options heureusement limitatives afin de l'aborder. Pour nombre de linguistes, le style trouve sa saillance dans des

10. Cf. in *Le Style* 1984 p. 42-49 de B. Ajac "Le livre sur rien" au sujet du style et du labeur de G. Flaubert. G. Passerone propose au contraire une conception du style comme dénuement et désœuvrement de l'écrivain en traitant des styles de Tolstoï, Balzac et Proust ("Le style en accusation" p. 50-51)
11. D. Bertrand 1985 et 1986 (in A.J. Greimas et J. Courtés, 1986). Au sujet des relations de la sémiotique greimassienne et du style, voir l'article synthétique de J. Fontanille in G. Maurand direct. 1995 (p. 67-83) et celui d'A. Mercier in Protée 1995 (p. 7-16 : il convient peut-être néanmoins de nuancer l'affirmation de celle-ci quant à l'acception uniquement sémiotique de ce style greimassien ; il nous semble en effet trouver dans l'utilisation de ce terme quelques échos des thèses phénoménologiques).
12. Au sujet du style merleau-pontyen voir en particulier in *La prose du monde* 1969 l'article intitulé "Le langage indirect" p. 60-160 et pour une critique du point de vue anhistorique du philosophe, cf. M. Haar 1994 p. 69.
13. Nombre de ces citations sont extraites des *Actes du colloque sur le style* de G. Molinié et P. Cahné 1994

écarts à une norme, à un usage habituel, social de la parole. Le style serait différence et marque idiolectale, comme le genre serait contraignant, normatif et sociolectal. C'est pourtant et surtout dans le domaine artistique oublier le caractère normatif et collectif qui fut le sien et l'est encore. Aussi, soucieux de correspondances, de comparaisons historiques et géographiques, les historiens de l'art relèvent-ils surtout les traits récurrents dans la production d'artistes différents.

L'entreprise d'identification et d'attribution des œuvres d'art¹⁴ a certes favorisé une définition des styles propres à certains auteurs, voire même à certaines périodes strictement délimitées de la production d'un auteur. Mais la méthode comparative semble avoir surtout fait du style un concept à valeur historique collective, voire même, au XIX^e siècle, universelle ou panhistorique. Ainsi E.E. Viollet le Duc¹⁵, recherchait-il dans le style l'empreinte de l'esprit humain dans ce qu'il a de plus universel. Et, s'opposant à une conception organique, vitaliste et cyclique des styles, H. Wölfflin voyait dans les changements de styles classique et baroque le reflet d'un changement d'attitude, d'une transformation de la vision et de la sensibilité d'une société. Quant à E. Panofsky¹⁶, détracteur de H. Wölfflin, il cherchait dans la littérature d'époque de quoi rendre compte des faits de style ou de sens-signification qu'il relevait, définissant le style comme mode particulier de solution aux problèmes de rapports profondeur - plan, corps - espace, statique - dynamique.

Rechercher un principe organisateur dans la société ou dans l'individu ne doit cependant pas nous inciter à simplifier ou uniformiser les phénomènes stylistiques. M. Schapiro¹⁷ prévient ainsi toute impression d'homologation simple entre style et culture. Il note en effet que différents styles cohabitent dans une même époque, qu'une même culture peut contenir différents styles, et même que certains styles comme la sculpture africaine mêlent des éléments tout à fait disparates dans une même œuvre : une tête extrêmement naturaliste coiffant par exemple des corps grossiers, presque informes. Trouver une harmonie ou une unité cachée et une cohérence stylistique dans de tels objets relèverait de la gageure. Il semble donc nécessaire d'envisager le style dans différents lieux d'un objet, dans sa globalité ou dans des parties localisées ; l'identité stylistique

14. S. Caliendo (1997) a traité de ce parcours cognitif que constituait l'attribution des œuvres d'art à un artiste.

15. In *le Style* 1984 cf. p. 16-17 "Le mot de l'illusion" d'H. Zerner au sujet d'E.E. Viollet le Duc.

16. Critique d'E. Panofsky au sujet des travaux d'H. Wölfflin in "Le problème du style en art plastiques" (1975 p. 183-196) et exposé de sa thèse in "Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu" (1975 p. 235-255).

17. M. Schapiro 1953 (1982 p. 45-52)

d'un groupe d'objets pourrait alors être caractérisée par un mélange de styles. Par ailleurs, notre conception de la culture, de la société n'en fait pas un monolithe unidirectionnel ; c'est là un sentiment de chercheur en quête de cohérence culturelle et de marque identitaire dominante. A un niveau moins macroscopique, une société semble pouvoir fournir les conditions favorables à l'émergence de styles différents, des styles qui seraient produits par un individu ou un groupe pour devenir normes, académismes, marques sociolectales ou pour être simplement abandonnés après avoir été essayés ou exploités par un seul artiste.

Collectif ou individuel, comme nous le disent par exemple le style roman et celui du Douanier Rousseau, le style apparaît en tout cas comme un principe de classification. Les étiquettes stylistiques de l'art permettent la distribution et la répartition d'objets d'auteurs et de genres potentiellement différents, des objets ayant un "air de famille", une sorte d'affinité prototypique plus ou moins vague que l'on pourrait décrire, retrouver. Le style deviendrait alors l'objet d'une reconnaissance ou d'une connaissance constructive de la part du récepteur. Cette évaluation stylistique, ce jugement de style serait ainsi reconnaissance d'une forme stylistique potentialisée par le sujet cultivé, ou bien réalisation d'une forme d'abord plus vague et plus indéterminée que l'observateur pourrait construire en relevant des marques qui deviendraient indices récurrents et stylistiques. Classificateur comme le genre, le style, le jugement de style repose évidemment sur des critères différents. Moins souvent fonctionnels, matérialistes, techniques ou thématiques (à moins d'ériger ces aspects comme marques stylistiques), les traits de style généralement retenus sont d'ordre formel, idéologique, chromatique ou rythmique.

C'est une description également formelle et aussi rythmique ou tensile que nous présenterons pour traiter du style des œuvres de P. Bloch. Rythmique et tensile, car le style est apparu au travers de différents discours comme fondamental à l'homme, phénoménologique, corporel presque. Et, nous savons que le rythme est pour M. Merleau-Ponty et pour A. Maldiney une composante essentielle dans la saisie préreflexive ou esthétique que l'homme peut avoir du monde. Par ailleurs, nous reprenons en cela la situation donnée au style par A.J. Greimas, J. Fontanille et Cl. Zilberberg, dans les préconditions de la signification, c'est-à-dire au niveau du sentir, faisant nôtre ainsi la relation entre le style et l'émotion esthétique. Est-ce à dire que le style serait pour nous d'ordre purement émotif ? En fait, la question nous semble des plus ardues. Car, s'il nous paraît très difficile de nier toute part d'émotivité dans une saisie cognitive ou analytique des objets, ôter toute amorce de réflexion au sensible nous le semble également. Nous pensons plutôt que les composantes passionnelles et cognitives s'épaient, s'effacent plus ou moins l'une devant

l'autre, mais nous influencent toujours plus ou moins. Et, tout en accordant peut-être une place plus importante à ce qui relèverait du sentir, l'impression ou le jugement stylistique s'appuierait sur les deux composantes noologiques. Au regard de notre approche sémiotique du style, celle du genre pourra apparaître d'emblée plus proche du cognitif, puisque les objets que nous étudions sont contextualisés, donc déjà classés, répertoriés.

Les aléas de la classification générique : à partir des objets de crins de Pierrette Bloch

La classification dans un champ aussi fortement et socialement valorisé que l'art n'est pas sans importance, elle auréole l'objet ainsi qualifié d'une valeur presque sacralisante que nombre d'artistes contemporains ont tenté et tentent encore de remettre en question, parfois il est vrai de façon ambiguë. Contraignant comme tous les genres, celui de l'art place l'objet dans un circuit social, économique et culturel défini. Et, il invite à une sorte de commerce particulier du sujet avec l'objet qui revendique la catégorie générique. L'appréhension de l'œuvre d'art apparaît en effet normalisée, stéréotypée, contrainte de multiples façons. Valorisée, l'œuvre modalise le sujet, en fait un sujet désirant, admirateur. Mais, intouchable, elle limite le contact, interdit le plus souvent tout pression tactile ou pour le moins toute préhension. Dans le domaine artistique, la visée adéquate sera évidemment perceptive, réfléchie, nourrie de comparaisons, de références. En art contemporain, elle devra néanmoins laisser une place plus grande aux incertitudes, au questionnement, à l'ouverture que le spectateur devra accorder à des objets inconnus. Et surtout l'art semble associé à un type de saisie qui lui est propre, une saisie dite esthétique.

La forme de ce mode de saisie a été dessinée par ou dans divers types d'ouvrages. Les philosophes, phénoménologues, esthéticiens, écrivains l'ont évoquée ou décrite. Peu analytique, opposée à une saisie cognitive, elle apparaîtrait comme une forme de passivation du sujet et d'activation de l'objet ; celui-ci modaliserait le sujet, aspectualiserait sa saisie en le guidant par ses formes, par un rythme insufflé au regard. La perception esthétique de l'objet orienterait ainsi la pathémisation du sujet, son mode d'être. La part accordée à l'émotionnel dans ce type de saisie des œuvres rend peut-être compte de l'attitude passive de certains spectateurs qui demandent aux objets de leur parler, de provoquer spontanément chez eux une émotion, sans référence aucune à une culture artistique. La modalisation du sujet est également de l'ordre de l'intersubjectivité ; reconnu comme doté de valeurs par des gens compétents et par une institution artistique, l'objet demande une adhésion de la part de l'observateur. Une adhésion capable de valoriser en retour le sujet adhérent. Ce qui

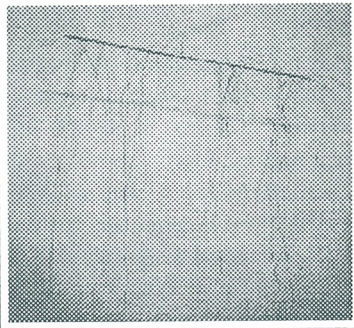
n'empêche pourtant pas l'objet dit artistique d'être parfois l'enjeu d'évaluations contestataires, de révisions, donc de tensions très intenses. Dans le domaine artistique, la classification n'est pas anodine, elle participe de la réflexion, du savoir et du passionnel.

Cette prétention artistique et valorisante de l'objet est revendiquée par le contexte culturel, social où se trouve l'objet. Le contexte, nous en avons déjà vu l'importance notée par Alberti à demi injonctif qui conseillait aux néophytes d'associer genres et espaces. Aussi, les objets de P. Bloch sont-ils ainsi inscrits dans un cadre institutionnel, un espace d'art qui prend en charge la médiatisation de l'exposition, la présente sur des affiches. Avant même la rencontre avec l'objet, le contexte spatial et culturel ont donc déjà préparé le sujet à découvrir de l'art ; ils lui ont dessiné un horizon d'attente et de comportements appropriés. Et, le contexte, l'entour, nous le savons, joue un rôle essentiel dans l'interprétation, l'identification des objets, de leur classe générique. Cette importance du cadre spatial et linguistique avait déjà été soulignée et comme singée par M. Duchamp exposant dans une galerie d'art un porte-bouteilles en 1914 et en 1917 un urinoir nommé fontaine pour l'occasion. La contamination sémantique ou générique entre le contexte et l'objet est donc importante, mais elle semble parfois également inversée. L'objet ou seulement le projet verbalisé semblent ainsi à même de transformer un lieu quelconque en espace artistique, ainsi que l'ont développé les artistes du *land art* et de l'*earth art*¹⁸. Entre l'environnement et l'objet, l'influence est réciproque.

Mais, il serait faux de penser que le contexte spatial, les étiquettes, le linguistique suffisent à eux seuls pour catégoriser les objets. La contamination générique n'est pas tout. La manipulation de M. Duchamp, tout en se jouant du contexte sacralisateur de l'art, montre au contraire une tension entre l'espace et l'objet, l'art et le trivial, une tension générique et axiologique malaisée à dissiper.

18. *Land et earth art* sont parfois utilisés comme synonymes. Mais, une différence d'échelle, de mode d'intervention permettent de les différencier, ainsi que le montrent les œuvres introduites ou plutôt composées avec la nature (arrangement de galets) de Richard Long et les actions de *dénaturation artistique* de Robert Smithson ou de Christo.

Sculpture de crin 1998
44x53x7cm, collection privée



Outre sa mise en valeur dans un espace qui, lui étant entièrement consacré, intensifie sa présence, l'indique au regard comme on le fait généralement avec les oeuvres à voir, l'objet semble en effet pouvoir prétendre de par sa forme à une identité générique. Et cette identification ou reconnaissance est alors soumise à des repérages d'éléments intrinsèques à l'objet visé. La première "pièce" de P. Bloch présentée au spectateur dans le hall de la salle d'exposition paraît ainsi relever du genre artistique. Il n'y aurait

donc pas de tension contradictoire entre la fonction du lieu et le statut de l'objet, peut-être seulement un certain étonnement ou une déception devant le peu de chose à voir. Quels sont les traits génériques convoqués ? Vraisemblablement ses formes originales, son apparente inutilité également, pour reprendre l'un des traits relevés d'abord par A. Cauquelin. Peut-être aussi ses formes variables qui dénotent un travail de la main, une activité artisanale ou plutôt artistique puisqu'un modèle ne semble pas présider aux réalisations.

Les traits génériques qui nous apparaissent d'emblée convocables peuvent à juste titre paraître imprécis ; en fait, la forme potentialisée ou mémorisée d'objet d'art semble devoir être assez précise pour délimiter le champ artistique et assez floue pour permettre la reconnaissance ou l'adoption d'objets réels, comme cette sculpture. En effet, l'identification de la catégorie de l'art, de sa définition ou pour le moins de sa délimitation ne va pas de soi. Ainsi, A. Cauquelin évoque-t-elle la compétence du sujet en matière d'art sous le terme grec de *doxa* : l'opinion commune, le sens commun attaché à une culture. Et ce savoir doxique, résumé de lieux communs, de croyances partagées par répétition et transmission, joue, nous dit-elle, de l'incohérence et de la contradiction. Juxtaposition de propositions et d'interprétations erronées de propos sur l'art tenus par des philosophes comme Platon, Kant, Nietzsche, Schopenhauer ou d'autres, la rumeur doxique simplifie, généralise, amalgame. Elle définit par exemple l'art comme une activité désintéressée là où Kant visait le jugement, ou elle ignore la part technique de la production artistique par sourde et fausse idéologie platonicienne tout en la réclamant comme preuve de valeur.

Contradictoire et incohérent comme certainement bon nombre d'autres champs du savoir doxique potentialisé, le site générique et flou de l'art l'apparaît d'autant plus quand le chercheur tente d'en présenter les différents aspects, donc la complexité. Mais, dans la praxis énonciative qui nous intéresse, il est bien rare que tous les traits définitionnels du genre soient convo-

qués de concert. Dans notre exemple, c'est plus l'imprécision, l'absence de critère décisif que la contradiction qui règne. Les traits sélectionnés lors de la perception d'objets particuliers paraissent en fait rarement à ce point contradictoires en discours. Certains traits peuvent par ailleurs sembler plus typiques que d'autres, plus aisément convocables et établis. Et ceci d'autant plus que certains objets semblent profiter d'une évidence catégorielle. Face aux femmes de Niki de Saint-Phalle, la reconnaissance du genre artistique est certainement plus immédiate que devant les oeuvres de Pierrette Bloch, des oeuvres qui profitent à leur tour d'une évidence plus immédiate que par exemple devant la chaise de graisse de Joseph Beuys, le châssis tendu de plastique de Daniel Dezeuze ou les conserves de Piero Manzoni.

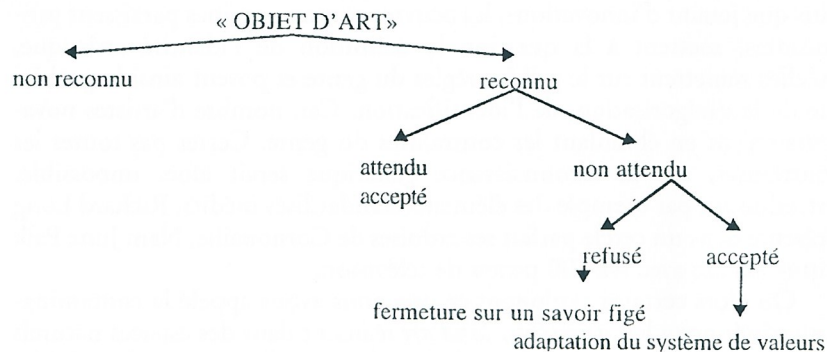
L'évidence catégorielle des oeuvres peut donc être suspendue, diversement aspectualisée en raison de la forme novatrice des objets, de la compétence des sujets. La chose est d'autant plus remarquable pour nous que les objets que nous sémiotisons sont des objets d'art contemporain. Contemporain, le terme est d'importance. Il n'est pas tant un indice historique (tous les arts ont été contemporains) que l'indication d'une pratique en train de se faire, donc en train de se faire connaître ou reconnaître comme dotée de certaines valeurs. D'où de possibles méconnaissances, hésitations, voire même dénégations de l'objet étiqueté artistique.

En fait, si le genre évolue sous la pression de la praxis énonciative, de la création et de l'innovation, et l'art profite à cet égard d'un tempo des plus rapides, l'art contemporain semble là pour absorber les suspensions génériques, les écarts à la norme. L'art contemporain serait alors une sorte de sous-genre malléable plus indéterminé, vague, où les opinions contradictoires relevées par A. Cauquelin seraient plus criantes. Et ceci d'autant plus que jouant d'innovations, les oeuvres contemporaines paraissent provocantes, mettent à la question la définition de l'identité artistique, qu'elles remettent sur le gril les règles du genre et posent ainsi le problème de la catégorisation, de l'identification. Car, nombre d'artistes novateurs créent en ébranlant les contraintes du genre. Certes pas toutes les contraintes, car la reconnaissance générique serait alors impossible. Introduisant par exemple des éléments standardisés inédits, Richard Long présente dans un cercle parfait ses ardoises de Cornouaille, Nam June Paik forme un arc avec ses 100 postes de télévision.

Où alors certains exploitent ce que nous avons appelé la contamination générique ; les artistes du *land art* réalisent dans des espaces naturels des oeuvres dotées parfois de qualités esthétiques facilement identifiables et des plasticiens tels Tony Grant, Richard Long ou Giuseppe Penone exposent des matériaux industriels tels quels dans des musées ou galeries. Parfois cependant, le site de l'art même contemporain s'élargit difficilement ; les sites électroniques d'un art interactif, les technimages ne sont

pas encore cités et reconnus par la critique ou l'institution artistiques. Car les objets, mais aussi les genres qui prétendent intégrer le site de l'art ont besoin de discours pour être connus, puis reconnus comme artistiques¹⁹.

Cependant la reconnaissance n'est pas forcément adhésion. Le sujet peut fort bien refuser d'accorder aux objets les valeurs génériques revendiquées ; c'est ce qu'ont fait certains spectateurs étonnés devant les œuvres de Pierrette Bloch. Les objets ne leur parlaient pas, n'évoquaient rien en eux ; quoi de plus étonnant avec une pratique contemporaine. Entre le public et l'artiste contemporain, voire même la critique ou l'institution artistiques, le divorce a été de tout temps et maintes fois consommé. Car, la chose apparaît avec une certaine évidence ici, la classification a affaire avec la confiance, avec la croyance. Ou l'objet reconnu est d'emblée accepté, ou il est refusé parfois violemment, rejeté hors du domaine de l'art pour être relégué dans le sous-genre alors dévalorisé de l'art contemporain. Ces réactions sont d'autant plus prévisibles que, se jouant des normes artistiques c'est-à-dire des habitudes culturelles, certaines œuvres sont décevantes, qu'elles heurtent l'horizon d'attente des amateurs de l'art et la déception est à l'égal des attentes créées par la classification positive. Entre l'acceptation spontanée et le rejet, il y a cependant la place pour la mobilité, une transformation des attentes et du système de valeurs du sujet. L'objet reconnu et surprenant peut en effet inciter son spectateur coopératif et "ouvert" à réviser son savoir, sa compétence. L'adhésion à un objet, sa classification artistique repose donc toujours plus ou moins intensément sur une croyance, une croyance culturelle plus ou moins figée, stabilisée en savoir, et une croyance qui est une reconnaissance intersubjective de la valeur de l'objet.



19. Cf. A. Cauquelin 1996 et "Le réseau des arts" de B. Arabian in *Nouvel Observateur* sup. n°1777 du 26 nov. 1998 (de Fr. Forest *Après l'art contemporain. Pour un art actuel. L'art à l'heure d'Internet*, Ed. L'Art Nathan, à par.).

Une croyance qui fait donc adhérer d'emblée à l'objet ou plus ou moins s'y adapter. Sous la pression de la praxis énonciative, de nouvelles formes se potentialisent et modifient les réceptions à venir. La définition du genre artistique change ainsi avec la pratique, quitte à perdre de sa cohérence par manque de point de vue réflexif et synthétique ; d'où l'impression que les traits génériques remis en question par la pratique semblent devenir facultatifs, qu'ils gardent leur fonction discriminatoire, un certain degré de stabilité, mais qu'ils peuvent être interrogés ou niés.

L'objet artistique, exposé dans le hall de la salle d'exposition de Cajarc, profite par ailleurs d'une étiquette, d'une dénomination qui permet d'en préciser la classe artistique, à savoir la sculpture. Entre l'horizon d'attente ouvert par la dénomination générique et la perception de l'objet, il nous semble y avoir comme un creux. La tridimensionnalité de l'objet sculptural est ici atténuée ; le volume semble réduit au minimum. Sa présentation accentue cette impression, puisque l'objet est fixé contre le mur, à 7 cm exactement de la paroi, un peu comme un tableau légèrement décalé du support mural. Autre objet d'étonnement : le matériau semble fragile, flexible, souple et modifiable, car potentiellement mobile. Il n'a donc rien à voir avec le volume et la matérialité des sculptures "prototypiques" pour reprendre un terme couru en linguistique.

Les traits génériques convoqués par cette "sculpture" semblent en fait niés. Et c'est cette négation qui, par contraste, semble rendre plus saillantes encore les caractéristiques spécifiques de l'objet présenté ainsi que celles niées du genre sculptural. En remettant en cause certaines contraintes du genre, certaines caractéristiques, les œuvres semblent donc les mettre en lumière ; elles réaffirment ainsi momentanément les classifications culturelles qu'elles ébranlent. En fait, l'étonnement, l'intensité du décept dépend aussi de la compétence du sujet observateur. Car, d'autres sculptures contemporaines ont joué avec des formes fragiles, éphémères même ; ce sont par exemple celles réalisées par les artistes du *land art* ou par Jean Tinguely composant ses machines aléatoires et mobiles. Avec ces objets, les dénominations génériques semblent donc amenées à perdre de leur consistance, le moment de surprise passé. Les mots devenus moins précis sont interrogés dans le discours descriptif, ainsi que l'indiquent le terme *pièces* et les points d'interrogation attenants aux mots sculptures, dessins et hauts-reliefs dans le synopsis d'un film sur Pierrette Bloch²⁰.

Outre cette contrefaçon générique, les sculptures de Pierrette Bloch posent un problème plus important peut-être, celui de leur délimitation,

20. Cf. une présentation sur Internet du film de Thierry Spitzer *Pierrette Bloch, boucles* diffusé sur Arte.

des limites assignables à l'objet. Dans ce premier objet, le crin est décalé des bords délimités par des pitons, le fil transparent tendu entre les pitons est quasiment invisible ; les boucles et noeuds de crin semblent presque tenir en l'air d'eux-mêmes. Qu'est-ce que la sculpture ? Que faut-il regarder, prendre en compte ? Le crin, évidemment ; l'étiquette, le titre des affiches de l'exposition l'indiquent. Mais, le fil transparent, les pitons plantés dans le mur blanc, n'ont-ils de fonction que celle de support ? ou bien participent-ils également de la sculpture ? Une conception classique de la production inviterait à ne prendre en compte que le résultat d'un travail artistique singulier, soient les noeuds et les boucles de crin. Dans une conception plus moderne ou dite d'art contemporain, le public pourrait ou même devrait tenir compte des autres objets, des objets industriels, manufacturés et anonymes. Le spectateur est donc confronté d'emblée à un choix visuel, donc sémantique. Le nôtre sera d'oublier ici le support, par souci de brièveté et aussi parce que la variété des formes de crin nous semblent inciter le spectateur à oublier les éléments invariants que sont les pitons et le fil transparent.

Autre élément : l'ombre formée par la sculpture sur le mur. Contingente, dépendant des conditions d'éclairage, l'ombre apparaît ici, est absente ailleurs à cause d'un éclairage diffus, frontal. Faut-il donc considérer également l'aléatoire, ce qui ne dépend pas directement de l'artiste ? Nouvelle référence à l'art contemporain qui inciterait l'amateur d'art à la prendre en compte : Marcel Duchamp a entrepris en 1924 une culture de poussières, les œuvres éphémères du *land art* ou de Jean Tinguely sont le plus souvent vouées à une autodestruction qui participe du projet artistique. Et, à y regarder de plus près, l'ombre n'est pas la reproduction à l'identique de la sculpture. Elle est atténuation des teintes sombres, des formes, les fils trop fins n'apparaissent pas. Elle est également déformation, les boucles sont autres sur le mur. L'éclairage perpendiculaire projette sur le mur ce que le spectateur ne voit pas, la face un peu cachée ou difficilement visible des objets. Indice déformant de la présence de l'objet, l'ombre semble également modifier l'impression première de frontalité des sculptures. Elle témoigne de leur décollement du mur ; et paradoxalement, l'ombre, qui est uniquement lumineuse et éphémère, semble densifier la présence des objets qui la projettent.

C'est là un problème de délimitation posé dès la perception de cette première sculpture, nous l'avons dit, mais il y aura aussi un problème de démarcation, de séquentialisation qui viendra ensuite, dans la dernière salle de l'exposition où sont disposés des objets de façon à former des ensembles. Alors que la superposition de sculptures met en valeur les variations formelles des sculptures les unes avec les autres, leur succession sur l'horizontale, bout à bout presque, pose d'autres problèmes perceptifs. Parfois les fils et les pitons qui supportent les boucles de crin sont interrompus, permettant ainsi au visiteur de différencier les sculptures. Mais, parfois, celles-ci s'enchaînent, sont

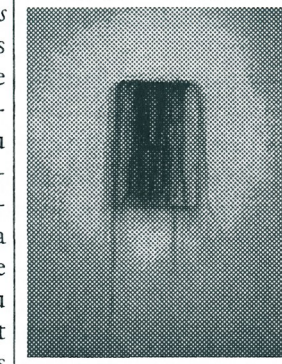
juxtaposées autour du même piton qui sert ainsi de support à des objets indifférenciables formellement, mais que les indications linguistiques des étiquettes différencient. C'est là une question de continuité ou de contiguïté des formes sculptées, d'ipséité ou d'identité que le linguistique invite à se poser, quand le visiteur attentif essaie de déchiffrer de petites étiquettes.

Avec ces sculptures de crin, Pierrette Bloch expose également ce qu'elle nomme des *Dessins de crin*. Comme les sculptures, ces dessins posent le problème de leur catégorisation, de leur classe. Du dessin, nous n'avons pas la technique habituelle, nul trait d'encre, de crayon ou de craie. Le crin remplace les matériaux habituels et profite encore, par ce contraste paradigmatique, d'une mise en valeur, de celle de la fluidité, du poids, de la souplesse et de la tenue du matériau. Et autre caractère contraire au dessin, les fils de crin sont potentiellement mobiles, dynamiques, et les formes, les motifs deviennent de ce fait modifiables. La présentation des dessins sur des tableaux de bois blanc nous situe cependant dans la catégorie revendiquée linguistiquement. Le tableau offre une saisie frontale, les crins s'y répandent près de la surface, sans faire naître d'ombre ; le volume est normalement réduit. Parfois l'extension des crins au-delà du tableau perturbe cependant le cadrage et l'effet de surface du "dessin".

Saisie frontale des *Dessins de crin*, ainsi que le demandent la catégorie citée et les objets. Pour les *Sculptures de crin*, la mobilité demandée par les objets est également celle habituelle au genre. En effet, certains objets sont si longs que le sujet ne les perçoit qu'en se déplaçant d'un bout à l'autre, à moins de prendre un recul qui parfois s'avère cependant insuffisant. La plus longue sculpture, la première exposée dans la salle d'exposition, a une longueur de 12 m 50. Comme pour les objets sculpturaux, le rapport à l'espace est variable, le déplacement de l'observateur préconisé, même si ici celui-ci reste réduit latéralement ; il est en effet impossible de contourner les sculptures fixées sur le mur.

Différente, la sculpture présentée dans le hall d'entrée est la plus courte avec 53 cm et aussi l'une des plus hautes avec 46 cm. Présentée un peu plus haut que les autres sur le mur, elle est saisissable dans son entier et favorise peu, de par sa dimension et l'espace qui la reçoit, les déplacements facteurs de variations perceptives. En fait, il nous semble qu'elle joue à cet emplacement une fonction de manipulateur. Visible de l'extérieur, elle peut modaliser le visiteur potentiel de l'exposition. Mais, elle présente également un autre intérêt. Contrevenant aux contraintes habituelles du

Dessin de crin 1998



genre, elle nous apparaît comme une proposition visuelle. Les formes ténues de la sculpture seraient en quelque sorte un calibrage, une mesure perceptive que l'objet proposerait au visiteur. Une sorte de contrat qualitatif et quantitatif qui permettrait de poser une norme moyenne, au-delà de laquelle excès et insuffisance trouveraient leur place.

Et pour l'observateur non plus localisé, mais multiplié dans l'espace, distingué par Fr. Bastide, cette première sculpture permettra de mesurer les variations quantitatives que présentent les différents objets.

Vers une approche du style des œuvres de Pierrette Bloch ?

Comme nombre d'œuvres dites contemporaines, les objets de Pierrette Bloch poseraient donc au spectateur des questions sur le genre, l'identité, la délimitation ou la segmentation, la quantité à voir, donc sur la perception. Qu'en est-il plus précisément du style des pièces de Pierrette Bloch, de la forme de saisie qu'inviteraient à adopter ces objets ?

Jouant avec nos habitudes perceptives, les sculptures de Pierrette Bloch semblent devoir être considérées avec une certaine attention au risque de passer inaperçues, de paraître simplement des entortillages de crin sur de grandes horizontales. Nous avons par ailleurs noté combien les formes sont ténues, minces ; même quand les sculptures s'étendent sur le mur, l'objet reste concentré sur une ligne, ramassé. Il y a peu de matière à voir, seulement un unique matériau anodin, peu volumineux, léger et fluide, disposé horizontalement sur un fil presque invisible entre deux pitons. La sculpture n'a pas des dimensions ou une forme capables de s'imposer au regard. Le matériau, son calibrage, ses variations d'épaisseur, de couleur à peine visibles semblent donc à même d'inviter l'amateur d'art contemporain à une attention intense et concentrée. Une forme d'attention favorable à la saisie de ces objets, de cette esthétique de l'épure qui rajoute à l'imperfection du regard esthétique dont parlent les phénoménologues et A.J. Greimas. La cible visée modaliserait ainsi la forme de la visée de la source par un effet rétroactif.

*Sculpture de crin 1997 10x1250x7 cm
(photographie tournée vers la sortie)*

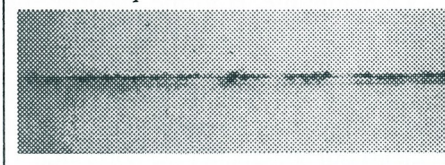


Après la sculpture du hall, entièrement saisissable sans déplacement, la première sculpture exposée dans la salle paraît d'autant plus longue avec ses 12 m 50 sur à peine 10 cm de hauteur de fil tombant. La perception de biais, en perspective qu'en a obligatoirement le spectateur, accentue l'impression d'horizontalité tout en dynami-

sant la forme. Et, l'ombre de la ligne souligne encore sur le mur cette horizontalité, tout en semblant, par un effet de perspective, rejoindre la sculpture qui paraît s'affiner au loin. Abordée à cette distance, elle semble seulement irrégulière, une ligne irrégulière qui suit sans écart la forme de l'espace, le long mur qui longe la salle rectangulaire. Régulière dans sa direction malgré les imprécisions formelles, la sculpture donne une impression de dynamisme. Le dynamisme que ressent le spectateur qui la suit des yeux directement et aisément, puisque aucune forme contradictoire ne retient le regard dans l'espace ou sur la sculpture, ne le retarde dans son trajet le long du fil de crin²¹.

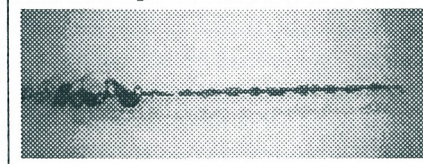
Cette impression de dynamisme, de course sur le mur change lorsque le sujet se déplace. Vue de face, la sculpture semble en effet se poser sur le mur. La ligne de fuite qu'elle formait avec son ombre a disparu pour laisser place à une ligne horizontale soulignée par une ombre parfaitement parallèle. Avec le point de vue, c'est donc la forme qui a changé, la ligne rectiligne a donné naissance à des courbes²², à des arrondis, et l'impression de dynamisme est maintenant freinée contre les courbes et les arabesques du crin.

Détail Sculpture de crin 1997



Plus rapproché encore, l'observateur peut être sensible au dynamisme de ces formes, à leur rythme propre. Le regard peut suivre le crin qui s'échappe, se lève ou tombe, les boucles larges ou fines. Plus le bouclage est expansif, large, plus le regard semble retenu ; il accompagne les circonvolutions, les ara-

Détail Sculpture de crin 1997

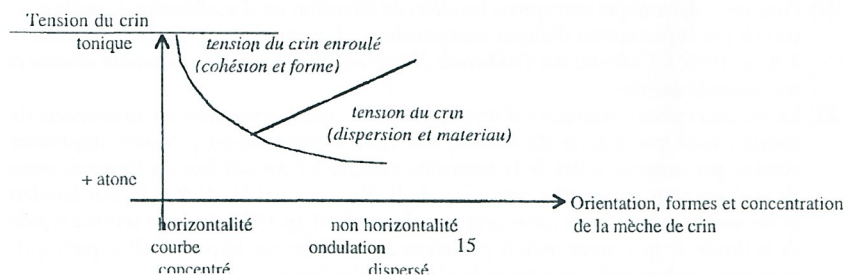


21. Pour cette dynamique perceptive, les effets de rétention ou d'accélération visuelle provoqués par la perception d'objets contextualisés, cf. notre thèse de doctorat soutenu le 3 mars 1995 à Toulouse sur *L'Abbatiale Sainte-Foy de Conques, de nouveaux vitraux et une nouvelle lumière*.
22. La transformation perceptive d'une ligne droite même irrégulière en successions de courbes n'est pas dénuée de valeurs, des valeurs connotatives peut-être imprécises comme par exemple celles de la sensualité associée à l'arrondi face au *jet harmonieux de la droite* pour reprendre l'expression de R. Kurt cité par H. Alekan in *Des lumières et des ombres*, Librairie du collectionneur, Paris, 1991 (p.194). Après le rythme rapide de la droite, le spectateur mobile percevrait ainsi des formes plus sensuelles qui imprimeraient à son regard une vitesse décélérée et plus lente.

besques dans un mouvement d'aller et de retour successifs. Plus fines, les boucles se tordent autour de l'horizontale, se vrillent, et ces vrilles laissent glisser davantage les yeux : le rythme de la saisie en semble comme accéléré le long de l'axe directeur, malgré les échappées de fils. Et sur la ligne horizontale que suit le regard, les courbes de crin s'étendent ou se concentrent, changent petit à petit ou tout à coup, laissant parfois même une vide, une absence de forme. Entre boucles, vrilles, transformations graduelles ou discontinues, disparition soudaine, le mouvement du regard est diversement aspectualisé, il est soumis à des variations de vitesse. Un rythme irrégulier semble ainsi traverser la sculpture ; un rythme qui naît de la transformation syntagmatique des formes et de la forme plus ou moins serrée et tendue du bouclage, à laquelle s'ajoute ailleurs la variation apportée par la chute de petites cordes rousses.

Dynamisante, la forme regardée sous différents points de vue modaliserait ainsi différemment la vitesse de la saisie perceptive.

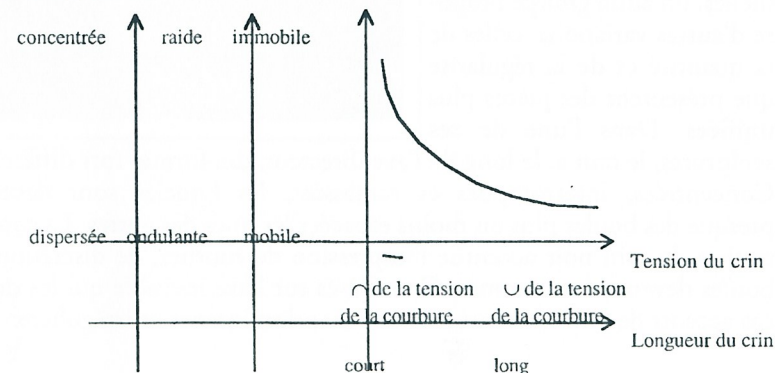
Attentifs aux rythmes souvent irréguliers et heurtés des sculptures, nous pouvons également focaliser notre attention sur leur matière, sur le crin et ses accidents qui ponctuent l'axe horizontal. Des fils ou plutôt des mèches de crin sont enroulées, nouées pour former des boucles de différents formats qui parfois s'enroulent sur elles-mêmes en suivant l'axe horizontal. L'horizontalité sert de guide, mais ces boucles et ces noeuds se terminent parfois en une mèche de crin qui, légèrement tendue, se défait et se détend en quittant l'axe directeur. Ainsi, la tension semble plus intense dans les courbes, dans l'horizontalité et dans la concentration. La détension ou laxité se fait au contraire hors de la forme donnée, dans l'échappée ou la chute de la mèche qui quitte l'horizontalité et se disperse. En fait, plus attentifs, nous pouvons remarquer qu'à la tension du crin courbé, ce qui succède petit à petit, ce n'est pas une laxité totale, mais celle inhérente au matériau. Ce matériau ne semble pas souple et mou, mais flexible et légèrement tendu. Après la tension du crin diversement courbé apparaîtrait donc la tension du matériau. C'est cette corrélation inverse entre la tension du crin et l'orientation, la forme et même la dispersion de la mèche que nous avons reproduite par ce graphique, dont la forme ortho-normée est utilisée en sémiotique par J. Fontanille et Cl. Zilberberg pour représenter le type de relation corrélatrice entre deux variables.



Plus la mèche est concentrée, courbée, donc orientée vers l'horizontale, plus la tension du crin semble importante. Quand la mèche quitte la forme courbe et l'orientation, elle se disperse, retrouve sa tension qui est évidemment moindre et elle ondule. Ce que nous raconte cette sculpture, c'est donc une histoire de matériau mis en forme, orienté et tendu. Il s'agit de la réaction parallèle entre forme et tension ; comment la forme courbée et l'orientation augmentent la tension du crin et en même temps comment la tension du matériau infléchit vraisemblablement la forme qui est courbe en raison de sa nature tensile.

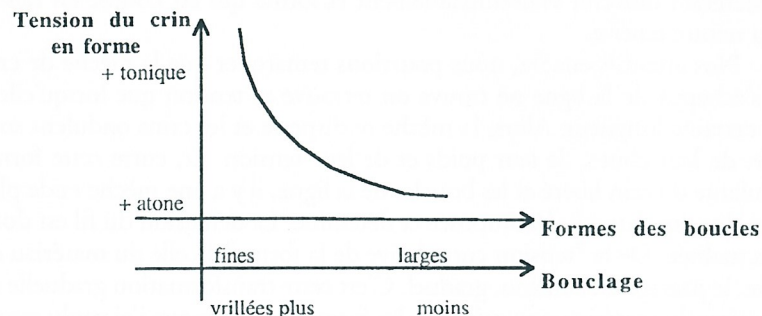
Plus attentifs encore, nous pourrions remarquer que la mèche de crin qui s'échappe de la ligne ne trouve ou retrouve sa tension que lorsqu'elle a une certaine longueur. Alors, la mèche se disperse et les crins ondulent sous l'effet de leur chute, de leur poids et de leur tension. Et, entre cette forme ondulante du crin libéré et les boucles de la ligne, il y a une mèche raide plus ou moins rapidement décomposée et détendue. La détension du fil est donc aspectualisée. De la "tension cumulative de la forme" à celle du matériau en chute, le passage est continu, graduel. C'est cette transformation graduelle de la tension du matériau non pris dans les formes bouclées que j'ai voulu représenter dans le schéma suivant. Court ou s'échappant à peine encore de l'axe directeur, le fil n'est pas conjoint à la tension de la courbe, mais n'en sera parfaitement disjoint que lorsqu'il aura atteint une certaine longueur. Alors, les crins se seront séparés les uns des autres, et mobiles, ils prendront un aspect ondulant. C'est donc la longueur du crin échappé qui permet ce passage de la raideur à l'ondulation, de la concentration à la dispersion et de l'immobilité formelle à la mobilité potentielle du fil libéré de la forme.

« Formes de la mèche de crin en chute »



De même que nous avons été plus précise en observant la tension du crin qui tombe, il semble possible de l'être avec celle des mèches de crin enroulées. En effet, les sensations de tension semblent dépendre en

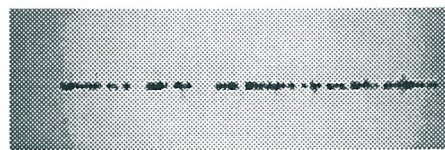
partie de la forme du bouclage. Et ces formes sont extrêmement variables ; même à l'intérieur d'une même sculpture, les bouclages serrés et larges peuvent se rencontrer. Ainsi, les boucles de la grande sculpture de 12 m 50 deviennent parfois beaucoup plus fines que leurs voisines ; et apparemment plus tendues, elles se vrillent davantage autour de l'horizontale. La finesse, la vrille et le resserrement autour de l'horizontale sembleraient donc l'indice d'une augmentation de tension.



Mais, la chose est un peu plus compliquée, un peu plus aléatoire que ne pourrait le laisser penser ce schéma. Parfois en effet, sans qu'il y ait de transformation apparente dans la finesse du bouclage, les vrilles se resserrent ou s'étendent, semblent gagner ou perdre en tonicité ; et elles introduisent ainsi une variation supplémentaire et plus ténue, une variation génératrice d'un rythme irrégulier qui traverse la sculpture.

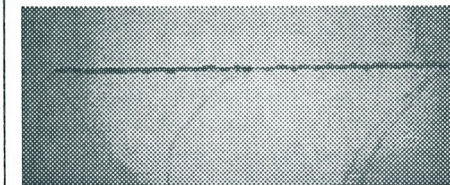
Symétrique à cet ensemble qui joue de variations formelles, un autre groupe propose d'autres variations, celles de la quantité et de la régularité que présentent des pièces plus unifiées. Dans l'une de ces sculptures, le crin a, le long de l'axe directeur, des formes fort différentes. Concentrées, interrompues et ramassées, les boucles sont devenues presque des boules plus ou moins espacées les unes des autres. La concentration du crin noir accentue l'impression de rupture, de discrétion des boules devenues autonomes. Considérés sur l'axe invisible qui les dirige, ces accents de crin noir forment une scansion intense et irrégulière.

Sculpture de crin 1996 30x270x7cm



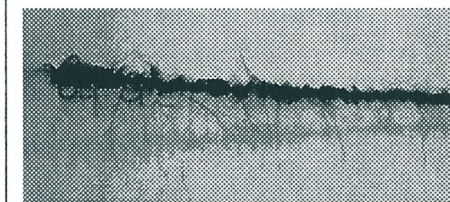
A côté, dans une autre sculpture, la disjonction et la discrétion ont disparu ; c'est la continuité qui domine les formes régulières des fils de crin mis bout à bout et courbés. Seuls les fils qui s'échappent provoquent une légère variation eidétique ; l'écart est ici dans l'alternance des couleurs rousse, blonde ou noire qui introduisent un rythme discret et nouveau. Moins intense que celui de la sculpture aux "boules de crin noir", ce rythme coloré est régulier. Peu saillante par sa forme, par ses couleurs et diminuée quantitativement, cette sculpture semble marquer une limite dans le ténu, une étape vers l'insuffisance. Mais, étrangère à cet ensemble fait de variations tensives et rythmiques, elle profite d'une saillance contextuelle. La régularité, la presque transparence et la finesse de l'unité retiennent finalement le regard attentif, comme les boules de crin le captivaient d'emblée grâce à l'intensité de leur contraste formel sur le mur.

Sculpture de crin 1988 3x89x7cm



D'autres sculptures s'imposent également au regard, celles qui marquent une limite dans l'excès cette fois. C'est une touffe de crin coloré qui s'enroule indistinctement autour de l'axe horizontal, laissant de nombreux fils courts s'échapper en tous sens.

Sculpture de crin 1998 40x324x7cm



Multitude et épaisseur vont de pair ; une autre sculpture est avec 15 cm la plus éloignée du mur, la plus profonde et aussi l'une des plus ramassées, des plus courtes ; ce qui rajoute à l'impression de densité, d'intensité de sa présence. Mais, au milieu de cette masse filaire, concentrée et continue, le regard perçoit difficilement les phénomènes de tension apparents avec les mèches et le fil de crin, les boucles et les noeuds. Dans ce foisonnement de fils, les formes s'estompent et la visibilité devient plus confuse, mise en défaut par l'excès quantitatif de crins en boucles, de crins qui s'échappent. Et étrangement, comme la sculpture aux crins uniques, celle-ci semble presque régulière.

La régularité apparaîtrait ainsi dans le presque excessif de la masse concentrée et le presque insuffisant des crins juxtaposés. L'irrégularité est dans la quantité moyenne, celle des mèches concentrées dans les boucles et dispersées dans les fuites.

Histoires de tensions, de mises en formes, de concentration et de rythme auxquelles le spectateur attentif serait convié donc. Ce sont là les conclusions d'une étude du style nourrie par les notions fort abstraites, donc rentables, de la sémiotique tensile. Ces termes que j'ai retenus dans ma description nous ont d'emblée situés dans un univers sémantique particulier, celui de la tensivité, du sensible et du pathémique. Ils nous ont amenés à négliger d'autres démarches analogiques ou référentielles, démarches qu'une étude sur la classification stylistique semble cependant pouvoir demander.

Attentive à la forme linéaire des sculptures, à leurs boucles et leurs envolées ou chutes, nous aurions pu reprendre la comparaison, faite dans le catalogue sur les oeuvres de Pierrette Bloch, entre les sculptures de crin et la forme de ses lignes d'écriture. *Les dessins de crins*, laissés de côté par manque de temps, invitaient autrement à cette transposition crin - trait de plume ou de crayon. Dans le domaine artistique, les arabesques des frises ou les formes orientales de calligraphie jouent également de la tension et du rythme ; et comme les sculptures, elles présentent l'avantage de gommer le signifié pour intensifier la présence du signifiant. Attentive au matériau plus qu'au bouclage, à sa densité, j'aurais également pu, comme un ami naturaliste, évoquer la vision de crins ou de soies de sangliers pris dans des barbelés. Chaque comparaison met en valeur des qualités différentes de l'objet, le place dans un paradigme profitant de valeurs différentes.

Laissant de côté ces comparaisons analogiques et référentielles qui posent, comme le genre, le problème de la pertinence des critères retenus, nous préférons cependant rester dans un paradigme plus explicitement esthétique, celui du thème de l'épure, d'une esthétique de l'épure qui donne peu à voir avec beaucoup d'attention. Étrangers à cette forme d'esthétique, à son minimalisme et à la perception qu'elle propose aux limites de la conjonction et non conjonction, il y a évidemment le baroque ou le kitsch, qui jouent de la surcharge, ou tout simplement le classicisme plus contenu. Dans cette quête du minimal et du tenu, nous trouvons l'art japonais qui propose cette forme d'esthétisme, de contemplation de la matière, mais aussi une impression d'écoulement du temps peut-être plus statique.

Les comparaisons stylistiques sont plurielles et semblent en fait toujours limitées à certains aspects des objets. Et, les aspects retenus profitent, comme les critères génériques, d'une évidence, d'une stabilité diversement actualisée en raison de la forme stylistique plus ou moins novatrice des objets.

Conclusion

Genre et style d'un objet. Quelles oppositions méthodologiques faire ? Avec le genre, nous nous sommes placés davantage dans un circuit communicationnel, culturel, celui où les objets étaient classés, catégorisés et

où leur visée était normalisée. Entre les habitudes catégorielles, les attentes stéréotypées et la rencontre avec l'objet, nous avons vu la possibilité de tensions, de passions. Le style nous a en quelque sorte plus collée à l'objet. De la virtualisation et du rappel de formes potentialisées, nous passons à l'actualisation. Préparé dans sa visée par la catégorisation générique, le sujet adaptait sa visée à l'objet présent, se laissait guider par les formes et les matières, quitte à retrouver dans cette forme d'esthétisme les traces d'autres aventures esthétiques comparables.

Bibliographie

- BASTIDE Fr., 1986, "Les logiques de l'excès et de l'insuffisance", *Actes sémiotiques-Documents* VIII, 79-80
- BERTRAND D., 1985, "Remarques sur la notion de style" in Parret H., RUPRECHT H.G., *Exigences et perspectives de la sémiotique*, Benjamins Publishing
- CALIANDRO S., 1997, "Identification en art : procès cognitif de l'attribution" in *Visio* 2-2, 59-73
- Catalogue Pierrette Bloch 1998, *L'ombre de l'écriture*, Cajarc, Maison des arts Georges Pompidou Editeur
- CAUQUELIN A., 1996, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil
- CAUQUELIN A., 1998, *Les théories de l'art*, Paris, PUF, Que sais-je ?
- DIDI-HUBERMAN G., 1990, *Devant l'image*, Paris, Editions de Minuit, Critique
- Feuilles : Le style* n°10, automne 1984, Paris, Musée - Galerie de la Seita
- FONTANILLE J., ZILBERBERG Cl., 1998, *Tension et signification*, Hayen, Mardaga, Philosophie et langage
- Grammaire des styles (La)*, Paris, collection de Flammarion
- GRANGER G.G., 1988, *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Odile Jacob (1968)
- GREIMAS A.J., Courtés J., 1979 - 1986, *Dictionnaire raisonné des sciences du langage*, Paris, PUF
- HAAR M., 1994, *L'œuvre d'art, essai sur l'ontologie des œuvres*, Paris, Hatier, Optiques philosophie
- LICHTENSTEIN J. direct., 1997, *La peinture*, Paris, Larousse
- MAURAND G., 1995, *Le style*, Actes du 15^e colloque d'Albi C.A.L.S., Toulouse, PUM
- MERLEAU-PONTY M., 1964, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard
- MERLEAU-PONTY M., 1969, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, Tell
- MOLINIÉ G., CAHNÉ P., 1994, *Qu'est-ce que le style ?*, Actes du colloque de 1991, Paris, PUF
- PANOFSKY E., 1975, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Editions de Minuit, Le sens commun

Protée 1993, vol. 21 n°1, Schémas, Chicoutimi (Canada)

Protée 1995, vol.23 n°2, Style et sémiosis, Chicoutimi (Canada)

Protée 1996, vol. 24 n°1, Rhétoriques du visible, Chicoutimi (Canada)

SCHAPIRO M., 1982, *Style, artiste, société*, Paris, Gallimard

ZILBERBERG Cl., 1994, "L'affect comme clé cognitive" in *Eutopias*, 2a époque vol.49

ZILBERBERG Cl., 1996, "Le sens du rythme" in *Degrés* n°87, a.1-a.25