



HAL
open science

Une description de la réception d'œuvres d'art : l'exemple des sculptures de crin de Pierrette Bloch

Marie Renoue

► To cite this version:

Marie Renoue. Une description de la réception d'œuvres d'art : l'exemple des sculptures de crin de Pierrette Bloch. Visio, 1998. hal-03953100

HAL Id: hal-03953100

<https://amu.hal.science/hal-03953100>

Submitted on 23 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.

Une description de la réception d'oeuvres d'art : l'exemple des sculptures de crin de Pierrette Bloch

Marie Renoue

CPST, Toulouse II

Marie Renoue, CPST, Toulouse II

Résumé :

La sémiotique des passions et de la tensivité présentée par l'Ecole de Paris et la revendication de son soubassement phénoménologique permettent de présenter une analyse complexe de la réception des objets. Définissant la perception comme une praxis énonciative culturelle et en devenir, où le sensible et le cognitif s'épaulent, je propose une étude d'oeuvres d'art en interaction avec le sujet coopératif qu'elles manipulent. L'exemple des sculptures de crin de Pierrette Bloch permet de décrire en termes formels, rythmiques et tensifs des objets socialement valorisés et catégorisés comme esthétiques et de traiter des modalités de la perception, de la saisie perceptive et sensible du spectateur qui les prend en charge.

Abstract :

The semiotic of passions and *tensivité* put forward by *L'Ecole de Paris* and the display of its phenomenological background allow to suggest a complex analysis of the objects reception. After to have defined the perception as an evolving cultural enunciative praxis in which the sensible and the cognitive are imbedded, I propose a study of the works of art interacting with the cooperative subject who is *manipulated* by them.. The example of the Pierrette Bloch's horse hair sculptures allows to describe in formal, rhythmic and *tensive* words socially emphasized and esthetic classified objects. This example also allows to tackle the modalities of perception, the spectator's perceptive and sensitive contact.

Le projet de traiter de la réception d'oeuvres d'art peut sembler dès l'abord être entièrement tourné vers l'objet ou plus exactement vers une catégorie d'objets que leur statut social valorise. En fait, plus qu'une sémiotique du visible comme celle proposée par le groupe μ ou qu'une sémiotique de l'objet revendiquée actuellement par certains courants de la sémiotique greimassienne, c'est une sémiotique de la praxis énonciative qui nous intéresse, une sémiotique de l'objet construit par l'instance percevante présupposée par la description. Il s'agirait donc plutôt d'objet subjectivé et du même coup de sujet "objectivé" qu'il faudrait tenter de décrire en interaction. Autant dire que notre problématique, notre démarche revendique fortement l'influence phénoménologique de la sémiotique de l'Ecole de Paris. La perception, le contact avec l'objet y sont considérés comme des praxis où objet et sujet s'interdéfinissent et se modalisent réciproquement aussi bien sur le plan pragmatique que noologique. Quant au choix d'objets d'art, le plus souvent d'art dit contemporain, il offre l'avantage de délimiter un espace culturel et axiologique où le contact avec l'objet est en partie

normalisé, stéréotypé ; et il présente pour l'analyste l'intérêt non négligeable de susciter un questionnement en raison de l'aspect non transparent des objets étudiés.

1. La réception et l'objet reçu

S'intéresser à la réception des oeuvres, c'est évidemment délimiter un espace descriptible, privilégier le contact du spectateur ou du public avec l'objet et oublier du même coup l'émission, la production de l'objet et le projet de l'artiste. Contrairement à certaines approches sémiotiques qui mêlent ces deux points de vue, nous laisserons donc dans l'ombre les intentions ou commentaires de l'artiste sur sa production pour nous placer du côté de la réceptionⁱⁱ, du sujet percevant modalisé par l'objet perçu. Sémiotique, ce sujet modalisé est doté d'une compétence culturelle qui oriente sa visée et sa réception des objets, d'une compétence présumée dont la définition peut également profiter d'observations des réactions du public. Les commentaires, évaluations ou sanctions énoncées et entendues permettent ainsi de complexifier l'instance subjective, de la diversifier, comme nous avons proposé de le faire en traitant de la réception variable des vitraux de Pierre Soulages dans l'abbatiale Sainte-Foy de Conquesⁱⁱⁱ. Le sujet actualisé par la perception de l'objet étudié ne se présente donc pas comme une enveloppe vide ; il est un sujet culturel variable dont le "système de valeurs" potentialisé^{iv} pourrait être convoqué, mais aussi modifié par le contact avec l'objet. Il s'agit d'une instance culturelle complexe et en devenir, compétente et modalisée.

Modalisateur et culturellement investi, l'objet regardé et construit par l'interprétation du sujet (et/ou de l'analyste) constitue donc le point d'ancrage de notre analyse. Les lectures de l'objet, si elles ne sont pas infinies, semblent pouvoir être fort variées. Afin de circonscrire et de concrétiser notre description, nous avons néanmoins choisi de limiter les allusions référentielles ou analogiques, d'éviter les commentaires trop savants qui présupposeraient une compétence spécialisée des spectateurs. Traitant des "sculptures de crin" de Pierrette Bloch, nous n'envisagerons donc pas la relation proposée par P. Sadoulet lors d'un colloque toulousain entre les crins et les cheveux, la féminité ou même la rondeur des formes. Nous oublierons également la comparaison faite dans le catalogue de l'exposition entre les formes linéaires et arrondies des sculptures et celles de l'écriture de l'artiste; l'allusion à la calligraphie nous semblerait peut-être plus pertinente, parce que, comme ces sculptures, elle intensifie la présence du signifiant, le donne à voir en gommant le signifié contrairement à l'écriture habituelle. Nous ne tiendrons pas compte non plus de la référence faite spontanément par un ami naturaliste à des crins ou soies de sangliers ou de chevaux pris dans

des barbelés ; une référence qui déplace l'objet dans le champ alors valorisé de la nature, qui l'aurole par contamination sémantique d'autres valeurs. Parfois riches de contenu, de valeurs interprétatives, ces analogies, ces références ne sont pas dépourvues d'intérêt; mais elles présentent à nos yeux l'inconvénient d'inciter certains commentateurs à négliger l'objet considéré, à amorcer une dérive interprétative où l'objet trouve alors difficilement sa place. Entre immanentisme et échappée interprétative, il nous semble bon de proposer un *modus vivendi*, de citer les paradigmes "évoqués" par l'objet et de circonscrire ces allusions en collant au plus près l'objet.

Traitant de la perception, nous considérerons donc l'interaction entre l'instance percevante, le sujet culturel, et l'objet perçu également culturel et diversement valorisé suivant la classe générique revendiquée, à savoir ici le genre des "oeuvres d'art".

2. "L'oeuvre d'art" et les modalités de la perception

La dénomination d'oeuvres d'art, le genre qu'elle constitue n'est pas sans importance pour la relation du sujet avec l'objet. Classé, reconnu par des critiques, une institution privée ou publique qui l'expose et le médiatise, puis par le public^v qui y adhère plus ou moins facilement, le statut d'art marque en effet les objets d'une valeur axiologique importante. Il les installe dans un circuit commercial et culturel, contraint le sujet à devenir public et à adopter un comportement *ad hoc*. Cette manipulation déontique culturelle est plurielle et complexe. Valorisé, l'objet ainsi qualifié semble en effet doté d'une certaine saillance, sa présence est comme intensifiée et sa capacité modalisatrice devient de fait plus intense. Il attire les pas des visiteurs, leurs regards, parfois même leurs mains. Attirante, l'oeuvre d'art doit cependant être le plus souvent abordée à une certaine distance, toute préhension voire même toute pression tactile est interdite et devient de ce fait furtive, à moins de rentrer dans le projet artistique de quelque sculpteur ou artiste contemporain qui prône l'interaction ou qui, comme Jean Tinguely, accepte la détérioration de leur production. Avec les sculptures de Pierrette Bloch, la saisie semble devoir être limitée au visuel ; trop fins, trop ténus, les crins ne donnent qu'à voir leurs courbures et leurs échappées. C'est soumis à ces modalisations intenses négatives et positives que le sujet aborde les oeuvres, devient un passionnel sujet du regard.

Modalisée, cette saisie perceptive de l'art semble par ailleurs plus ou moins codifiée, stéréotypée. Aspectualisée, elle relèverait du ralentissement, de l'attention, de l'arrêt. En conséquence l'objet se doit de retenir le sujet, par sa valeur ou par la surprise ; chefs d'oeuvres ou oeuvres d'avant-garde. Ainsi, le "bon spectateur d'art" doit-il passer du temps

devant les pièces exposées, à moins de les refuser, de leur nier tout intérêt esthétique, tout pouvoir d'émotion, donc de remettre en question leur statut artistique.

Car, la perception dans le domaine de l'art est diversement modalisée. Le sujet peut aborder les oeuvres en analyste soucieux du décryptage des formes, de comparaisons classificatrices plus ou moins avides de reconnaissances et d'évaluations ; des sanctions évaluatives qui reposent sur des systèmes de valeurs parfois fort différents, comme la valorisation de la continuité, de la rupture, de l'amenuisement ou de l'augmentation des contrastes perceptifs ou sémantiques^{vi}. Ou alors, plus émotif que cognitif, le sujet peut aborder les oeuvres sur un mode plus passionnel, suivant un schème^{vii} largement décrit par les écrivains et par les philosophes de l'art. M. Merleau-Ponty évoque ce contact avec les oeuvres et les objets en ces termes :

Selon que je fixe un objet ou que je laisse mes yeux diverger, ou enfin que je m'abandonne tout entier à l'événement, 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 œil 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. (1948 p.262)

Dans la sphère du noologique, le contact perceptif pourrait ainsi varier de façon graduelle entre esthésie et cognitif, mettant en jeu l'activation ou la passivation complémentaire du sujet et de l'objet, la dissociation sujet-objet, donc l'extéroceptivité et la proprioceptivité, la profondeur du contact avec l'autre. Aux modes d'appréhension et d'être du sujet sont ainsi corrélés des modes d'apparaître (ou d'être) de l'objet qui se dissoudrait et s'amalgamerait petit à petit dans l'intériorité du sujet. Les termes de profondeur, de synesthésie et plus encore de rythme apparaissent généralement pour décrire cette saisie esthétique de l'objet. Ainsi, influencé par E. Straus et M. Merleau-Ponty, H. Maldiney décrit ce rythme ou *Gestaltung* (opposé à la forme *Gestalt*) qui déterminerait *la tonalité affective selon laquelle nous hantons le monde comme une espèce de mouvement s'inscrivant dans le temps et dans l'espace* (1973 p.149). En sémiotique, Cl. Zilberberg a montré la vertu heuristique du rythme, puis à un niveau plus abstrait du tempo lors par exemple de son analyse du traité de Wölfflin sur le baroque et le classique. Dans notre étude doctorale des oeuvres de Pierre Soulages, de l'architecture romane, les termes de rythme, de tempo trouvaient également leur place pour une analyse du plan de l'expression, de la saisie perceptive et esthétique des formes. Nous les retrouverons dans cette étude des œuvres de Pierrette Bloch.

3. Première sculpture de crin : la proposition d'un contrat perceptif

Dans le cadre d'une description de la praxis énonciative, la relation syntagmatique des différents objets ne peut être négligée. Leur position et emplacement dans l'espace, leur mise en contiguïté ou en parallèle favorisent certains rapprochements, provoquent des contrastes perceptifs donc sémantiques particuliers et ils assignent parfois à l'objet un rôle particulier.

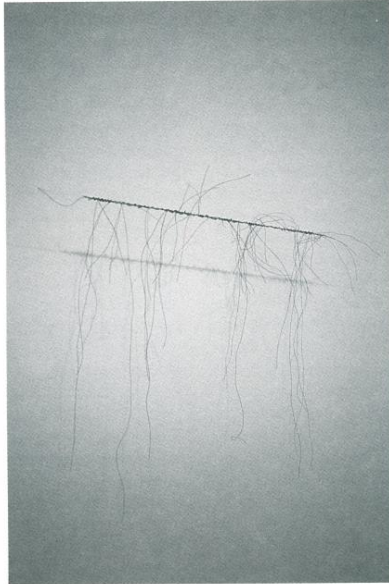


FIGURE 1 PIERRETTE BLOCH, *SCULPTURE DE CRIN*, 1998, 44 x 53 x 7 cm, COLLECTION PRIVÉE.

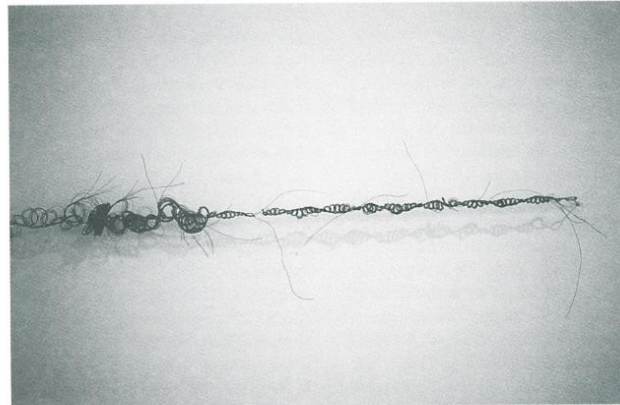


FIGURE 2 PIERRETTE BLOCH, *SCULPTURE DE CRIN*, 1997, 10 x 1250 x 7 cm.

Ainsi, la présentation durant l'été 1998 des oeuvres de Pierrette Bloch à la Maison des arts Georges Pompidou de Cajarc, leur disposition à hauteur d'yeux dans l'espace qui leur est consacré intensifient leur présence, les désignent comme les objets artistiques à voir, des objets abordables et bien observables. Visible de l'extérieur à travers les parois transparentes du hall d'entrée, une première sculpture (mentionnée *Sculpture de crin 1998, collection privée*) semble à même de modaliser le spectateur. Placée dans cet espace réduit sur un pan de mur relativement étroit, un peu plus haut que les autres objets de l'exposition, elle apparaît directement et frontalement en son entier, étant la plus courte et aussi l'une des plus hautes avec ses longs crins tombants (44 x 53 x 7 cm). Elle semble en fait s'y présenter comme une sorte d'échantillon de la "sculpture de crin" annoncée sur les affiches, exhibant avec d'autant plus d'intensité ses caractéristiques formelles, ses particularités qu'elles s'opposent plus ou moins aux attentes du sujet. Disposé à voir de l'art, à voir une sculpture ou même un objet problématiquement nommé "sculpture de crin", le sujet peut trouver là la réponse à sa curiosité ou simplement être étonné par la forme inhabituelle de ces sculptures.

En effet, la tridimensionnalité prototypique des objets sculpturaux, leur volumétrie et leur matérialité semblent ici réduites au minimum. Fine, faite de crins pendants ou noués et enroulés autour d'une ligne horizontale invisible fixée contre le mur entre deux pitons, la sculpture tend à la frontalité, au ténu. Réalisée dans un matériau banal, sans valeur, elle

semble par ailleurs potentiellement mobile, pouvoir être transformée ou soumise aux mouvements aléatoires de ses longs fils de crin pendants. La chose est nouvelle pour le "sujet naïf"; elle s'oppose à ses attentes lorsque celles-ci sont trop précises, ou bien elle vient combler une attente indéfinie, la curiosité floue et imprécise des habitués de l'art contemporain qui ont appris à relativiser le pouvoir descriptif des dénominations. Tenu et discret au sens usuel du mot, cet objet semble en fait réorienter la visée perceptive et esthétique des sujets. Il invite à une attention, à une précision du regard devenu scrutateur, à moins desquels il passerait inaperçu. Par un effet rétroactif, ce premier objet perçu modaliserait ainsi les visées à venir, proposerait une sorte de contrat énonciatif qualitatif et quantitatif au spectateur. Modalisatrice, cette première sculpture apparaîtrait donc comme une proposition matérielle et comme une calibration du regard, une mesure perceptive en deçà et au-delà de laquelle excès et insuffisance trouveraient leur place.

Donnant à voir peu de choses, les variations formelles d'un unique matériau, cette pièce offre également l'amorce d'une déclinaison paradigmatique, la possibilité de variations par commutations d'éléments encore imprécis que la visite présentera. Mis en valeur, le matériau, le crin semble devoir ainsi être décliné.

4. Doutes et choix perceptifs : la délimitation de la sculpture

Déclinaisons sculpturales, certes. Mais, ces objets posent d'autres problèmes perceptifs que celui de leur petitesse, de la subtilité de leur variation.

En effet, d'abord attentif au crin, le spectateur peut l'être également aux autres matériaux, au fil transparent qui soutient la sculpture, aux pitons plantés dans le mur blanc. Quel statut ont ces nouveaux éléments ? Celui de support uniquement, ou participent-ils également de la sculpture ? Certaines pratiques contemporaines ont depuis les ready made de Marcel Duchamp invité le public à s'interroger ainsi sur la fonction des objets, sur la qualité esthétique ou artistique d'objets manufacturés. Ici, retenir les supports comme éléments intrinsèques à la sculpture, c'est certainement insister sur l'appui, la fixation et l'ancrage sur le mur, c'est également traiter de la transparence du fil support et de sa fonction peut-être en partie paradoxale (le presque invisible soutient). Les oublier, c'est au contraire privilégier une vision de la sculpture comme tenant en l'air d'elle-même, comme une sorte de forme en suspension dans l'espace, ainsi qu'on pourrait le penser en regardant la première sculpture dont les courbes de crin sont éloignées des pitons métalliques seuls visibles. Les oublier, c'est aussi faire le choix de l'unité du matériau et de la variation formelle, contre l'uniformité des supports et la pluralité des matériaux.

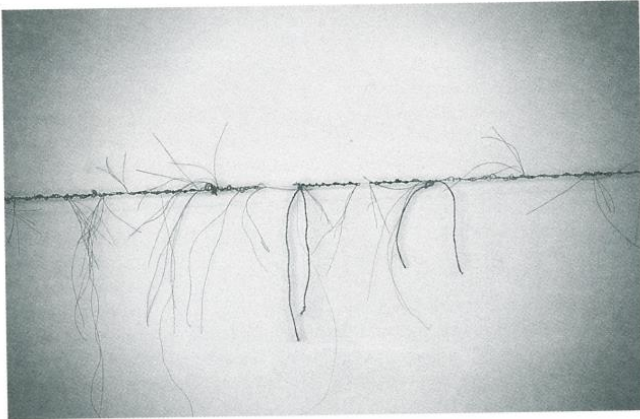


FIGURE 3 PIERRETTE BLOCH, *SCULPTURE DE CRIN*, 1996, 46 x 370 x 7 cm, détail.

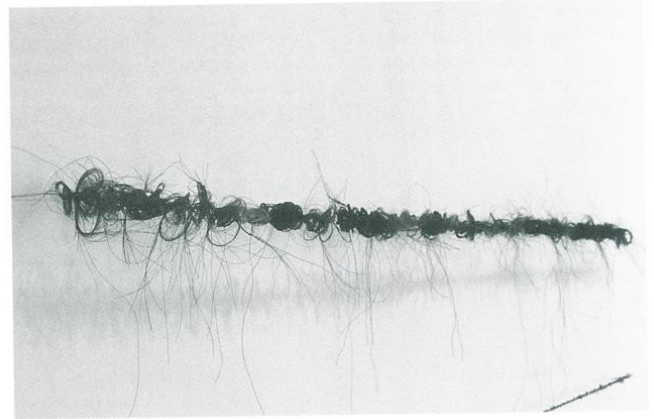


FIGURE 4 PIERRETTE BLOCH, *SCULPTURE DE CRIN*, 1998, 40 x 324 x 7 cm.

En fait, ces choix perceptifs et sémantiques semblent culturellement orientés; car, contrairement à ces pièces, les supports semblent devoir être pris en compte comme objets artistiques quand ils perdent leur fonction de soutien, se présentent seuls au regard ou profitent d'une forme non ordinaire, comme par exemple certains cadres qui jouissent malgré tout rarement de l'attention du spectateur. Par ailleurs les variations formelles, les contrastes perceptifs des crins semblent à même de retenir l'attention des visiteurs plus que l'uniformité^{viii} contiguë des pitons métalliques et fils de Nylon. La déclinaison paradigmatique du crin évoquée auparavant apparaîtrait donc comme l'élément saillant de ces sculptures.

Un autre élément peut également retenir l'attention, l'ombre formée par la sculpture sur le mur. Aléatoire, elle ne dépend pas directement ou pas uniquement de l'artiste. Présente dans le hall, elle sera absente dans la seconde salle aux dimensions réduites et à l'éclairage diffus. Le visiteur des espaces d'art contemporain, des installations a l'habitude de cette introduction de l'aléatoire, de ce travail du regard qui chosifie implicitement les questions de la relation entre l'artiste et son oeuvre, l'oeuvre et le public, les jeux de la perception. Par ailleurs, cette ombre ne se présente pas comme un double parfait de l'objet ; elle est atténuation, gommage et déformations de la couleur et de la forme des crins, des boucles plus ou moins épaisses. Et surtout, elle rompt avec l'impression de frontalité que peuvent présenter ces sculptures placées contre le mur, un peu à la manière de toiles qui seraient légèrement décollées du support mural. Décalée vers le bas et en profondeur, l'ombre aurait ainsi la capacité d'affirmer la tridimensionnalité de l'objet, d'intensifier en quelque sorte sa présence, son volume sculptural ; chose habituelle et néanmoins toujours étonnante qu'une ombre de nature purement lumineuse, temporelle, mobile et aléatoire renforce ainsi l'impression de matérialité de l'objet qui la projette.

Au-delà de ces descriptions de l'objet, c'est évidemment la forme du regard qui transparait, l'aspectualisation et la modalisation de la perception. Que voir ? Qu'est-ce qui est capable de retenir le regard, ou pour le moins certains regards, ceux des visiteurs qui ne parcourent pas trop rapidement les sculptures en passant d'une salle à l'autre ? Car, la perception est affaire de compétence. La référence à d'autres oeuvres, au commerce visuel avec les pièces de Marcel Duchamp ou d'autres artistes contemporains a pour intérêt de placer ces sculptures dans un paradigme artistique et perceptif particulier ; un paradigme où la relation à l'objet est interrogée, où la perception devient moins évidente ou pour le moins orientée sur des phénomènes qui pourraient autrement être négligés. Le thème de la fonction éducative de l'art prôné par Paul Klee serait ainsi confirmé ; les objets d'art et certainement d'autres qui ne profitent pas de cette classification culturelle travailleraient donc la compétence perceptive des sujets coopératifs. Ils les familiariseraient avec une pratique du regard qui, potentialisée, pourrait alors être d'autant plus rapidement convoquée.

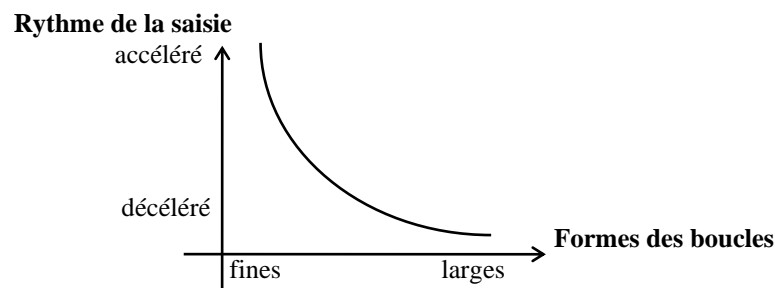
5. Dynamisme de la forme et perception méréologique : des variations formelles et rythmiques

Après la sculpture du hall, cette proposition perceptive qui façonne la visée perceptive tout en virtualisant de possibles déclinaisons paradigmatiques encore imprécises, le visiteur peut découvrir dans la première salle celle qui lui apparaîtra finalement comme la plus longue sculpture de l'exposition (*Sculpture de crin 1997* : 10 x 1250 x 7 cm).

Longue de 12 m 50 sur à peine 10 cm de hauteur totale, elle développe l'expansion horizontale de la première sculpture ; elle occupe le mur qui lui est presque entièrement consacré tout en réduisant la hauteur des crins qui s'échappent de l'axe horizontal et de ses courbures. La forme de l'espace, du mur, de la longue baie qui le longe et de la plinthe au sol répondent à l'horizontalité de la sculpture de crin. Le mouvement du regard peut donc se déplacer sans contradiction sur l'axe présenté et profiter d'un certain dynamisme. En effet, appréhendée d'abord nécessairement de biais, la sculpture invite le regard à s'éloigner sur le mur, à suivre la ligne droite et irrégulière de crin qui s'affine au loin, son ombre qui, par un effet de perspective, semble presque pouvoir la rejoindre au bout. Réduites et trop fines, les mèches de crin qui s'échappent freinent à peine le regard ; différentes de celles de la première sculpture, elles ont perdu en quantité, en saillance et en pouvoir de distraction hors de l'horizontal.

Lorsque le visiteur se déplace, la sculpture et la perception se modifient, changent petit à petit de rythme et de forme. Ramassée et irrégulière lorsqu'elle est vue de biais, la sculpture

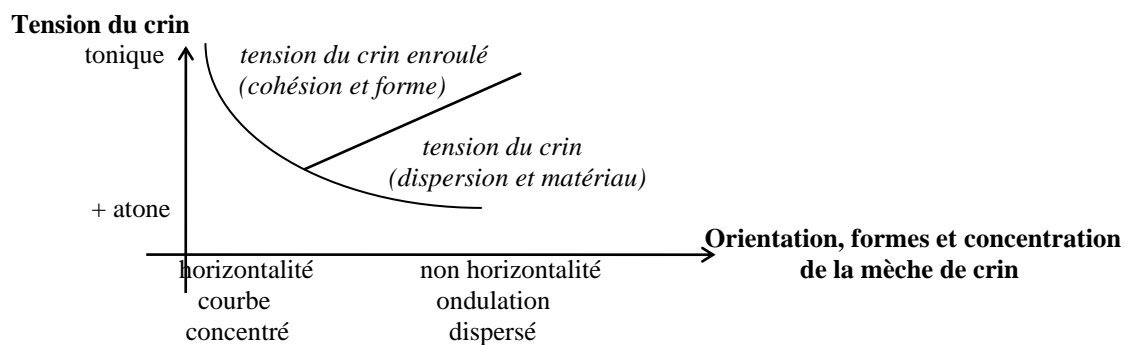
s'étire lors du déplacement, perd son apparence confuse et dense ; et ses boucles apparaissent peu à peu, séparées les unes des autres. Mais, dotée de formes plus distinctes lorsqu'elle est aperçue de face, elle perd son unité, se fractionne, ne peut plus être comprise dans un champ de vision immobilisé. Moins dynamisante pour le regard, elle semble davantage se poser sur le mur; elle est soulignée par une ombre alors parfaitement parallèle. Plus près encore, le visiteur attentif peut être sensible à la forme de ses courbes de crin qui suivent l'horizontal. Les crins qui s'échappent de l'axe apparaissent davantage, les mèches qui suivent la forme générale s'élargissent ou se concentrent autour de l'axe, et, suivant l'expansion de la courbure, l'horizontale semble perdre de sa saillance et le dynamisme perceptif en est modifié. Plus le bouclage est expansif, large, plus le regard semble retenu, suivre les circonvolutions, les arabesques dans un mouvement d'aller et de retour successifs. Plus fines et concentrées, les boucles devenues presque des tresses, des vrilles laissent glisser davantage les yeux, et le rythme de la saisie en semble comme accéléré. La forme des boucles retiendrait ainsi le regard dans les boucles larges ou laisserait les yeux glisser sur l'axe. C'est cette corrélation inverse entre la vitesse de la saisie et la forme des boucles que nous avons présentée dans le schéma suivant, un schéma orthonormé inspiré de ceux utilisés en sémiotique par J. Fontanille et Cl. Zilberberg pour représenter une corrélation entre deux variables :



Mais, en plus de ces variations corrélatives des vitesses de saisie et des formes de boucles, il est d'autres transformations du rythme. Celles engendrées par les changements de bouclage le long de l'axe horizontal que le visiteur peut suivre en se déplaçant latéralement. En effet, les boucles changent de forme, s'élargissent ou se resserrent, disparaissent parfois. Tout à coup différentes, ou changeant petit à petit, laissant parfois même un espace vide, un creux avant de réapparaître plus ou moins différentes, les boucles de crin présentent des variations diversement aspectualisées entre la gradation, la soudaineté et la rupture. Un rythme irrégulier, soudain interrompu ou se transformant petit à petit, semble ainsi traverser la sculpture. Un rythme né de la transformation syntagmatique des formes et de la forme plus ou moins serrée et tendue du bouclage.

6. La tension narrativisable du matériau et de la forme

Plus scrutateur, attentif au matériau qu'à la forme, le spectateur peut également être sensible à d'autres "phénomènes" rythmiques ou "tensifs". Sur l'axe horizontal qui sert de guide, le crin concentré en mèches se courbe, se noue et ne se plie pas. Ces boucles et ces noeuds se terminent parfois en une mèche qui, légèrement tendue, se défait, se détend et ondule en quittant l'axe directeur. La tension du crin semble ainsi dépendre de la forme. Elle apparaît plus intense dans les courbes, dans l'horizontale et dans la concentration de la mèche. La détension se fait ailleurs, dans l'échappée du crin qui quitte l'horizontale, se disperse et ondule sous l'effet de sa propre tension et de sa chute. Dans la sculpture, le crin apparaîtrait ainsi en tant que "forme" et aussi en tant que matériau, un matériau non pas souple et mou, mais flexible et légèrement tendu. Ce sont ces corrélations inverses entre formes, orientations, concentrations et tensions apparentes que nous avons représentées dans ce nouveau graphique.

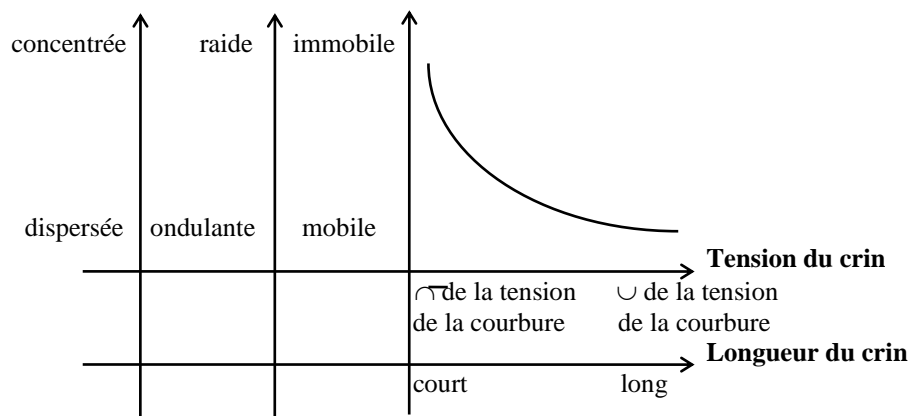


Ce que cette sculpture donnerait à voir, c'est donc une histoire de matériau mis en forme, orienté et tendu, une histoire de réaction tensile entre forme et matériau ; comment la forme courbée et l'orientation augmentent la tension du crin et en même temps comment la tension du matériau le conjoint à un aspect ondulé en raison de son intensité "naturelle".

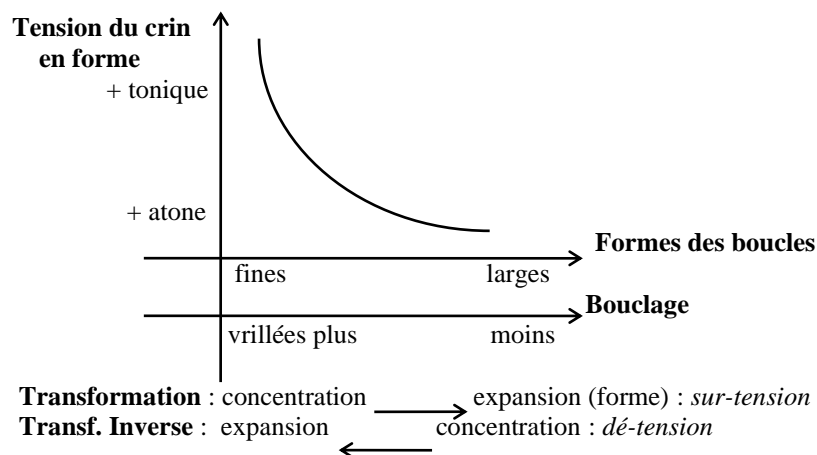
L'histoire peut être encore précisée. En effet, la mèche de crin qui s'échappe ne trouve ou retrouve sa tension que lorsqu'elle a une certaine longueur. Près de l'horizontal, elle a une forme raide, encore concentrée et tendue qu'elle gardera si elle est courte. Longue, elle se disperse et les crins, petit à petit disjoints de la tension de la courbe, deviennent mobiles et ondulent sous l'effet de leur chute, de leur poids et de leur tension. De la tension cumulative de la forme à celle du matériau en fuite, le passage est continu, graduel. Et, c'est de fait la longueur du crin échappé, la distance d'avec l'horizontal 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. Une transformation graduelle de la tension du matériau non pris dans les formes bouclées que représente le schéma suivant :

« Formes de la mèche de crin en chute »



D'autres variations tensives apparaissent également dans les boucles serrées et larges des formes sculpturales. Ainsi, parfois beaucoup plus fines que leurs voisines, les boucles, apparemment plus tendues, se vrillent davantage autour de l'horizontale. La finesse, la vrille et le resserrement autour de l'horizontale semblent l'indice d'une augmentation de tension. En se concentrant ou en s'élargissant autour de l'axe horizontal, les boules de crin se "sur-tendraient" ou "détendraient" donc. Des variations tensives et rythmiques traverseraient ainsi la sculpture scrutée par son observateur.



Suivant les formes variables des mèches de crin, la perception serait ainsi syntagmatisation et amorce de narrativisation. Ici, l'histoire semble cohérente, presque politique : concentration d'éléments disjoints, mise en forme, suivant l'orientation imposée, et augmentation aspectualisée de tension ou dans le sens inverse, peut-être plus évident pour le spectateur captivé d'abord par l'horizontalité de la sculpture (c'est celui qu'implicitement nous avons choisi) : échappée, dispersion et recouvrement aspectualisé d'une tension et d'une

forme qui seraient naturelles au matériau. Quant à l'axiologie, elle semble évidemment faire ici défaut. Elle pourrait tout au plus faire l'objet de corrélations individuelles avec les variations de tension formelle perçue et ressentie par chaque spectateur. Mais, en fait, les belles corrélations de notre dernier schéma ne sont pas si omniprésentes. Ailleurs, les relations se distendent, s'individualisent ; les boucles tout en restant aussi fines, concentrées autour de l'horizontal se rapprochent plus ou moins les unes des autres, les vrilles se resserrent ou s'étendent, semblent gagner ou perdre en tonicité.

Ce sont ces variations que montre la troisième sculpture placée dans la petite salle sans ombre (*Sculpture de crin 1996* : 46 x 370 x 7 cm). Comparativement beaucoup plus petite que la précédente, elle apparaît entière, fine et parcourue d'un rythme irrégulier produit par la concentration changeante de la vrille et par l'introduction contradictoire de petites cordes rousses tombantes simplement nouées autour de l'horizontale. Moins saillante, variant presque uniquement par la concentration ou l'élargissement des vrilles et non par la largeur des boucles, cette sculpture joue principalement du contraste entre le crin et la corde que son apparition, son épaisseur et sa chute verticale mettent en valeur. La couleur claire des cordes et de quelques crins, leur chute estompent cependant un peu la solution de continuité entre les deux matériaux.

7. La difficile démarcation des sculptures : la forme comme marque identitaire

Dans la dernière salle de l'exposition, certaines sculptures sont regroupées, concentrées sur le support mural de façon à dessiner des ensembles^{ix}. Deux groupes sont disposés de façon presque complémentaire, en face d'une sculpture et d'un troisième ensemble plus réduit. Ici, le regard semble un peu mis en déroute. Les pièces précédentes étaient apparues isolées sur un mur, plus ou moins expansives et variables formellement. Le visiteur s'est presque habitué à ces variations formelles présentées par les sculptures, à leurs dessins parfois discontinus, stoppés et repris le long de l'axe horizontal. Mais, dans cette troisième et dernière salle, il lui faut distinguer ce qui serait simple transformation formelle dans une sculpture et ce qui est altérité.

Juxtaposées et disposées sur plusieurs hauteurs, les sculptures sont en effet différenciées par leur support métallique, mais parfois différentes pièces sont alignées autour d'un même piton (l'apparition de celui-ci ne peut servir de repère fiable, puisqu'une sculpture est le plus souvent fixée au mur grâce à plusieurs pitons). Les étiquettes, le linguistique invitent le spectateur à s'interroger. Où commence une sculpture ? Où finit-elle pour laisser la place à une sculpture différente ? Identité et altérité perdent de leur évidence avec ces objets

jouant de variations syntagmatiques, de reprises formelles. Le regard doit donc se faire plus attentif et pour le spectateur, les transformations formelles changent peu à peu de statut. Plutôt que simples variations syntagmatiques, elles semblent pouvoir devenir l'indice d'une rupture identitaire, de l'apparition d'une nouvelle pièce. Forme et unité semblent ainsi mises en corrélation. Mais, ces changements formels apparaissent peu ou difficilement visibles dans le groupe de gauche qui, situé haut sur le mur, est moins aisé à scruter. Ils s'imposent davantage au spectateur du groupe de droite.

En fait, si chaque sculpture semble présenter ici plus d'unité formelle, une unité qui s'affirmera davantage dans le second groupe complémentaire, le regard est un peu perdu dans cette dernière salle. Les ensembles, les nombreuses variations entre sculptures juxtaposées brouillent autrement la perception que ne l'avaient fait les formes divergeantes tombantes et enroulées des crins. Moins sûr, dépourvu de repères saillants, le regard semble mis en défaut, devenir plus flou. L'expérience perceptive et sensible à laquelle est convié le spectateur apparaîtrait finalement facteur d'incertitudes et de brouillage ; un brouillage qui invite à une nouvelle attention, à une focalisation sur d'autres éléments formels que les boucles de crin.

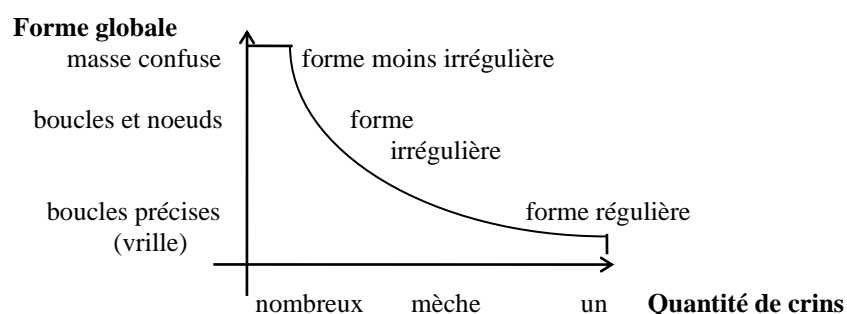
8. Des quantités et de la régularité en continuité

Considéré de face, le premier groupe des cinq sculptures situé à gauche de l'entrée de la salle présente des formes déjà plus ou moins connues. Les crins dessinent des boucles le long de l'axe horizontal, des courbes de dimensions variables qui traversent les différentes sculptures; mais contrairement à celles de la grande sculpture, les mèches sont très fines, quelques crins de couleur plus claire apparaissent en haut et au centre de l'ensemble. Tout en affirmant par leur superposition leur différence formelle, leurs oppositions paradigmatiques, ces sculptures semblent donc tendre vers l'amenuisement, la réduction quantitative et la décoloration.

A droite, ce jeu sur la quantité apparaît davantage, puisque les sept sculptures qui composent le groupe forment des lignes aux densités variées ; leur démarcation est ainsi assurée par des différences quantitatives qui apparaissent plus clairement encore quand le spectateur les regarde de face. Les variations de quantité semblent alors pouvoir être précisées et analysées en termes de nombre et d'épaisseur de crin. Une corrélation semble en effet petit à petit apparaître ; plus les crins sont nombreux, plus ils sont fins et quand la sculpture est formée de crins uniques mis bout à bout, ceux-ci sont très épais. L'exclusif de l'unité serait ainsi associé à l'épaisseur, le mélange foisonnant ou même la concentration en mèches à des crins plus fins.

La forme générale des sculptures est évidemment affectée par ces différences quantitatives. Termes intermédiaires, les mèches, toujours présentes, dessinent les boucles fines ou larges, serrées ou étendues avec des échappées de crin plus ou moins longues. La concentration extrême et foisonnante de fils de crin produit au contraire une ligne-masse compacte, aux formes plus indistinctes, ainsi que le montrent la sculpture qui surmonte ce deuxième groupe (*Sculpture de crin 1998* : 40 x 324 x 7 cm) et une autre placée contre l'entrée de la salle (*Sculpture de crin 1990* : 22 x 266 x 15 cm). Concentration des fils et largeur de la sculpture vont de pair ; néanmoins à y regarder de plus près, ces sculptures jouent différemment de la largeur par des boucles devenues presque des renflements ou bien par le foisonnement des crins noués qui s'échappent de l'axe. Les motifs connus du bouclage et de l'échappée des fils sont exploités ici de façon homogène et dans l'excès du nombre. A l'extrémité opposée de cette déclinaison quantitative apparaît la sculpture aux crins uniques mis bout à bout (*Sculpture de crin 1996* : 30 x 270 x 7 cm). L'épais foisonnement et les boucles variées des mèches ont ici laissé place à une vrille continue et régulière de laquelle émergent quelques fils raides et tendus. La régularité de la forme est ici étonnante, seules les échappées de crin introduisent une légère variation.

En fait, la régularité formelle semble associée aux termes extrêmes de la déclinaison quantitative, non aux mèches qui jouent de variations, mais à la multitude presque excessive qui gêne toute saisie précise et à l'unicité presque insuffisante qui apparaît d'abord très peu saillante. Seuls des changements de couleurs apportent quelques contrastes ; des contrastes colorés qui affectent de manière apparemment aléatoire mèches et foisonnements, mais de façon très régulière la fine sculpture aux crins uniques. Si l'épaisseur du matériau (donc sa qualité tensile) est corrélable à la quantité et à une forme générale, la régularité ne suit donc pas la même progression. Notons cependant que la régularité visée dans les deux cas est peut-être différente; la sculpture fine présente la précision d'une règle respectée et les sculptures riches celle de la confusion qui uniformise, un peu comme un point de vue éloigné qui, comprenant plus d'éléments, ne permettrait plus de juger de leur identité ou de leur hétérogénéité.



Cette impression de régularité de l'excès et de l'insuffisance est associée à une forme continue, celle de la masse et celle de la vrille. Les boucles dessinées par les mèches apparaissent non seulement variables, mais parfois aussi discontinues. Le rythme perceptif en est donc différent. Une autre sculpture placée dans cet hétérogène deuxième groupe de la dernière salle présente une forme très différente (*Sculpture de crin 1988* : 3 x 89 x 7 cm). Les crins enroulés, noués et coupés y forment presque des boules espacées les unes des autres sur l'invisible axe horizontal. Concentration et discontinuité devenue presque discrétion (au sens linguistique des termes) semblent ici poussées à leur maximum pour dessiner une courte ligne d'accents noirs posés à intervalles irréguliers. Cet "enfilage" de boules de crin noir scande le mouvement du regard, lui insuffle un rythme irrégulier et heurté en le retenant sur les points noirs qui se détachent sur le mur blanc.

9. La saillance et le travail de la perception

Peu à peu familiarisé avec ces nouvelles formes, ces variations de la troisième salle, le spectateur peut ainsi se laisser sensibiliser par de nouveaux rythmes, apprendre à discerner et sentir les oppositions quantitatives, les excès et les insuffisances que j'ai évoqués auparavant en traitant de la calibration du regard par la sculpture du hall. Revenant dans les premières salles, il peut être plus sensible à la forme de la longue sculpture, à son expansion, à celle de ses mèches de crin noir, à sa saillance. La saillance est affaire de contraste perceptif, d'intensité et de quantité. Des oeuvres attirent d'emblée plus le regard que d'autres grâce à leur couleur sombre qui tranche sur le mur, à l'épaisseur des mèches de crins, à leur longueur ou hauteur, à un rythme particulier né de transformations formelles ou chromatiques ou à l'introduction inhabituelle de petites cordes rousses. La nouveauté attire l'oeil dans le champ artistique, celle de ces sculptures, puis à l'intérieur de ce paradigme celle de nouvelles formes, matières ou couleurs.

Dans la dernière salle, l'épreuve pouvait consister à faire ou à laisser émerger des formes saillantes, à faire fi de la multitude troublante des formes. Un trouble qui affectait manifestement certains visiteurs qui ressortaient, interrogatifs, de l'exposition. Déroutantes, les dernières sculptures invitaient à un travail différent du regard, à une saisie de l'ensemble qui favorisait l'impression de diversité et à une saisie plus limitée et exclusivement focalisée sur chaque œuvre, sur ses caractéristiques qui apparaissaient plus ou moins saillantes, plus ou

moins rapidement. La saillance, la prégnance des objets sur le sujet est en effet aspectualisée. Si les riches sculptures pouvaient d'emblée retenir l'oeil, la scansion de crins noirs l'attirer et le retenir par la nouveauté (l'hapax) de la forme, l'oeuvre faite de crins uniques mis bout à bout profitait seulement de cet effet de saillance contextuelle. Ténue, constituée de crins uniques certes épais, mais aux couleurs claires peu visibles sur le mur blanc, cette sculpture d'abord inaperçue tirait paradoxalement sa prégnance de sa discrétion (au sens non linguistique du terme) et de sa régularité formelle, chromatique et rythmique. Presque hors norme dans ce contexte de variations incessantes, la régularité et la discrétion devenaient donc plus prégnantes.

C'est entre autres à cette expérience de la prégnance d'un objet peu saillant que pouvait être convié son spectateur. Un travail de la perception qui invitait le sujet à prendre d'autres repères que les siens, à se mettre à "l'écoute visuelle" des objets pour sentir le rythme qui les parcourait, leur tension et leur saillance, pour doser les quantités, les subtilités de l'extrêmement ténu capable de retenir le regard et le foisonnement des sculptures de crins fins ressenti par certains spectateurs en fin de parcours comme des plus excessifs.

NOTES

ⁱ Imprécis, le terme "objectivé" est ici utilisé pour former le pendant du mot subjectivé ; il désigne un actant aux prises avec l'objet qui le modalise. Cette expression peut à juste titre évoquer le sub-objet dont a traité Cl. Zilberberg.

ⁱⁱ Cette démarche repose évidemment sur le souci de dissocier l'objet des intentions affirmées du créateur. Bien que les réactions des artistes consultés après coup sur l'intérêt de nos analyses soient généralement positives, il nous semble en effet nécessaire de ne pas les confondre, quitte à proposer une étude des objets, puis une étude séparée des intentions de l'artiste et de considérer enfin leur relation.

ⁱⁱⁱ Cf. notre thèse de doctorat : *Sainte-Foy de Conques, de nouveaux vitraux, une nouvelle lumière*. Le statut d'artiste de Soulages, celui de monument historique de l'abbatiale conquoise dans un site aussi religieux et touristique que Conques n'ont pas été sans intensifier les réactions variées et passionnelles du public. Un public qui apparaissait dans notre étude comme un sujet collectif ou plutôt comme une somme de sujets individuels plus ou moins différents et variables dans leurs jugements évaluatifs, leurs perceptions et leurs sensibilités aux vitraux. Des sujets dotés donc de compétences variées et plus ou moins transformables.

^{iv} Cet intérêt pour un sujet culturel en devenir et pour la modalité du potentiel évoque évidemment les travaux et préoccupations récentes de l'Ecole de Paris, de l'A.J. Greimas de la Sémiotique des passions, de J. Fontanille, de Cl. Zilberberg ou de D. Bertrand, Pour une approche de la perception comme sémiotique en devenir, mobile et modalisée, cf. notre étude sur la perception et la lumière (1996). Traitant dans notre thèse de la réception variée des vitraux de Soulages, nous avons également évoqué l'interaction polémique entre l'objet rencontré et les valeurs ou catégories génériques potentialisées par certains spectateurs, leur définition du vitrail, de l'art, ... leur refus du mélange générique. Cependant, il convient de souligner que cette approche de la compétence présumée du sujet observateur pose quelques problèmes de délimitation ; ainsi que l'ont montré les études très érudites de F. Thürlemann (1982) et de J.M. Floch (1985) sur des tableaux de P. Klee et de W. Kandinsky.

^v La question du genre, du classement des objets artistiques, des sculptures, dessins, etc. a été abordée dans une communication que nous avons faite à Toulouse sur le genre et le style en décembre 1998. La reconnaissance de cette catégorisation sociolectale des objets y a été considérée comme contextuelle et/ou formelle avec évidemment possibilité de contradiction entre la fonction artistique du lieu d'exposition et la forme ou la fonction de l'objet exposé (cf. l'urinoir de Marcel Duchamp exposé en 1917 sous la dénomination fontaine).

Une fois reconnue, la catégorie revendiquée peut cependant être refusée par le public, et ceci d'autant plus qu'en art contemporain les créateurs malmènent souvent les formes normalisées, potentialisées des oeuvres, donc leur public dépourvu alors des repères habituels. Pour une approche de la définition doxique de l'art, cf. A. Cauquelin (1996, 1998).

^{vi} Nous pensons ici à la valorisation par exemple de l'ancien sur le moderne, à la préférence parfois de l'aspect faussement ancien sur une modernité qui s'affirme comme telle. La vérité (le paraître de ce qui est) n'est pas une valeur toujours appréciée dans le domaine de l'art au nom le plus souvent du "respect", c'est-à-dire de l'absence ou de l'amenuisement des contrastes.

^{vii} Attestées dans la littérature ou dans les écrits philosophiques, ces diverses formes de saisies perceptives ont donc une réalité sociolectale et subjective ; quant à la question du statut ontologique de la visée perceptive ou esthétique, elle est l'affaire des philosophes plus que des sémioticiens (cf. E. Straus 1935 et H. Maldiney 1973).

^{viii} Il semble en effet que les variations soient plus "captivantes" pour le regard que l'uniformité, la répétitivité, à moins que les formes répétées, identiques ne constituent l'élément essentiel de la sculpture, comme certaines séries présentées par exemple par Jean-Pierre Raynaud ou Daniel Buren.

^{ix} Dans cette salle, deux groupes de sculptures posés de manière presque symétrique recouvrent le mur de gauche; les étiquettes les présentent ainsi :

Sculpture de crin 1986 : 4 x 500 x 7

Sculpture de crin 1984 : 30 x 400 x 7 coll. J Valier

Sculpture de crin 1994 : 5 x 300 x 7

Sculpture de crin 1987 : 30 x 169 x 7

Sculpture de crin 1994 : 43 x 350 x 7

et : *Sculpture de crin 1998 : 40 x 324 x 7*

Sculpture de crin 1996 : 30 x 270 x 7

Sculpture de crin 1987 : 5 x 166 x 7

Sculpture de crin 1985 : 0,5 x 159 x 7

Sculpture de crin 1998 : 50 x 204 x 7

Sculpture de crin 1986 : 3 x 89 x 7

Sculpture de crin 1986 : 5 x 300 x 7.

Sur le mur de droite, un autre groupe de trois sculptures séparées par des pitons propres et des vides apparaît :

Sculpture de crin 1997 : 43 x 139 x 7

Sculpture de crin 1986 : 0,5 x 140 x 7

Sculpture de crin 1990 : 1 x 285 x 7

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BASTIDE, Françoise (1987). "Le traitement de la matière" , *Actes Sémiotiques-Documents IX*, 89.

Catalogue Pierrette Bloch (1998). *L'ombre de l'écriture*, Cajarc, Maison des arts G. Pompidou.

CAUQUELIN Anne (1996). *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil.

CAUQUELIN Anne (1998). *Les théories de l'art*, Paris, PUF, Que sais-je ?

COURTES, Joseph (1992). "Du signifié au signifiant", *Nouveaux Actes Sémiotiques* 21-22, Limoges, PULIM.

FLOCH, Jean-Marie (1985). *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Paris, Hadés-Benjamens.

FONTANILLE, Jacques (1993). "Le ralentissement et le rêve", *Nouveaux Actes Sémiotiques* 26-27, Limoges, PULIM.

FONTANILLE, Jacques et ZILBERBERG, Claude (1997). *Tension et signification*, Paris, Seuil.

GENINASCA, Jacques (1984). "Le regard esthétique", *Actes sémiotiques-Documents VI*, 58.

GREIMAS, Algirdas-Julien et COURTES, Joseph (1979 et 1986). *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

GREIMAS, Algirdas-Julien (1984). "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", *Actes sémiotiques-Documents VI*, 60.

GREIMAS, Algirdas-Julien (1987). *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac.

GREIMAS, Algirdas-Julien et FONTANILLE, Jacques (1991). *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil.

KEANE, Teresa (1991). "Figurativité et perception", *Nouveaux Actes Sémiotiques* 17, Limoges, PULIM.

MALDINEY, Henri (1973). *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Age d'Homme.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1948). *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard.

OUELLET, Pierre (1992). "Signification et sensation", *Nouveaux Actes Sémiotiques* 20, Limoges, PULIM.

-
- RENOUE, Marie (à paraître). *L'abbatiale Sainte-Foy de Conques, de nouveaux vitraux, une nouvelle lumière*, thèse de doctorat de l'Université de Toulouse II soutenue le 3-3-1995, sous la direction de Joseph Courtés, édition à Toulouse, EUS, collection Champs du signe.
- RENOUE, Marie (1996). "Analyse sémiotique de la perception d'un objet du monde naturel", *Nouveaux Actes Sémiotiques* 48, Limoges, PULIM.
- RENOUE, Marie (à paraître). "Le genre et le style des sculptures et dessins de crin de Pierrette Boch" in *Actes du colloque: Le genre tenu* à Toulouse en décembre 1998, Toulouse, EUS.
- SCHAPIRO, Meyer (1969). "On some problems in the Semiotics of Visual art : fields and vehicle in image-signs" dans *Sémiotica* I, 3, p. 223-242.
- SCHULZ, Mikhaël et VOGEL, Christina (1995). "La praxis énonciative", *Nouveaux Actes Sémiotiques* 41-42, Limoges, PULIM.
- STRAUS, Erwin (1935, traduction de l'allemand 1989). *Du sens des sens*, Grenoble, Millon.
- THURLEMAN, Felix (1982). *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Lausanne, L'Age d'Homme.
- ZILBERBERG, Claude (1992). "Défense et illustration de l'intensité" dans J. Fontanille *La quantité et ses modulations qualitatives*, Limoges, PULIM.
- ZILBERBERG, Claude (1992). "Présence de Wölfflin", *Nouveaux Actes Sémiotiques* 23-24, Limoges, PULIM.