



HAL
open science

Parcours sémiotiques autour d'un objet esthétique : du plastique au rythme et au tempo

Marie Renoue

► **To cite this version:**

Marie Renoue. Parcours sémiotiques autour d'un objet esthétique : du plastique au rythme et au tempo : Au sujet d'un vitrail dessiné par P. soulages pour l'abbatiale Ste Foy de Conques. Champs du signe, 1997. hal-03867419

HAL Id: hal-03867419

<https://amu.hal.science/hal-03867419>

Submitted on 8 Jan 2023

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

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

Marie Renoue*

Parcours sémiotiques autour d'un objet esthétique :
Du plastique au rythme et au tempo

Au sujet d'un vitrail dessiné par P. Soulages
pour l'abbatiale Ste Foy de Conques

Résumé : Adoptant la méthodologie offerte par une « sémiotique phénoménologique », nous proposons une description des formes de l'expression et du contenu d'un vitrail. Une analyse de la forme plastique du vitrail aux motifs uniquement linéaires nous servira de préambule pour traiter du rythme et du tempo des lignes perçues par une instance observatrice présupposée. « Bivalentes », les notions « abstraites » et centrales de rythme et de tempo semblent assurer la jonction proprioceptive entre les formes des objets et l'état pathémique du sujet.

Face aux vitraux dessinés par P. Soulages en 1994 pour l'abbatiale romane de Conques, les réactions des visiteurs sont diverses, évoquant en cela les propos pessimistes de W. Kandinsky¹ sur l'incompréhension et le rejet des œuvres d'art par leurs contemporains. Cette opacité de l'œuvre d'art peut nous inciter à nous interroger sur la manière dont les vitraux sont abordés. Comment un observateur peut-il appréhender les vitraux de Sainte Foy de Conques, comment peut-il les comprendre, les éprouver ?

La sémiotique greimasienne, définie comme l'étude des systèmes de signification, peut alors apparaître comme un discours analytique capable de répondre à cette question. En effet, sa définition imprécise ou à la portée extensive semble la présenter comme apte à aborder n'importe quel objet, littéraire, visuel, cinématographique ou autre. Sa pratique descriptive s'est par ailleurs avérée efficace dans le domaine littéraire en particulier. Et surtout, son cadre théorique influencé par la phénoménologie merleau-pontyenne semble la désigner comme tout à fait compatible avec notre projet de décrire des objets que la notoriété de leur créateur invite à considérer comme des œuvres d'art, comme des « objets esthétiques² ».

* Université de Toulouse-Le Mirail.

1. W. Kandinsky (1954), 1969 p.47-49,...

2. La définition de « l'objet esthétique » fait problème. Il semble que ce qualificatif valorisant fasse plus ou moins l'objet d'un consensus social, qu'il existe certes des divergences idiolectales dans une même société, mais que certains

Les références à M. Merleau-Ponty, amateur et commentateur d'œuvres d'art, s'imposent de fait puisque, dans la *Phénoménologie de la perception*, il présente la perception comme un phénomène complexe, analytique et cognitif ou plus impressif, proprioceptif et esthétique³.

Adhérent pleinement à la phénoménologie et à la sensibilité merleau-pontyennes, nous pouvons tenter de décrire le parcours génératif de la signification (l'objet de la sémiotique) en mettant à l'épreuve l'analyse sémiotique et notre sensibilité⁴.

objets, ceux des musées, du patrimoine national ou des galeries d'art, ou même certains paysages soient d'emblée affichés (prétendus) comme esthétiques. En fait, même si certains objets peuvent être dits esthétiques en vertu du statut sociolectal qui leur est accordé, l'esthétique nous semble aussi et surtout une affaire de point de vue. Elle concerne le type de relation que le sujet instaure avec l'objet, un sujet motivé vraisemblablement par le statut de l'objet et surtout par son propre état de réceptivité. C'est essentiellement cette dimension subjective que développe la définition du dictionnaire, **Le Petit Robert** 1982. L'adjectif esthétique y est défini ainsi : *relatif au sentiment du beau. Sentiment, émotion, esthétique. Jugement esthétique*. La notion de *jugement esthétique* implique une part de cognitif dans les relations qu'entretient le sujet-judicateur avec son objet, mais la dimension pathémique apparaît primordiale, développée par les termes *sentiment, émotion* et par le syntagme *sentiment du beau*. La polarisation euphorique apparaît plus explicitement dans la définition du beau : *ce qui fait éprouver une émotion esthétique (sentiment d'admiration ; plaisir désintéressé, spécialité du sens de la vue)*. Notons également le caractère opératoire (les sémioticiens diraient manipulatoire) du beau ; le beau ou son support, le bel objet, est présenté comme étant à même de provoquer chez le sujet une transformation de ses états d'âme. Une étude plus exhaustive de l'esthétique devrait donc prendre en compte la dimension pathémique, que nous considérons seule ici, et une autre plus cognitive, celle de l'évaluation esthétique. Pour un développement de ces deux aspects, cf. M. Renoue, 1995 (p.80-95)

3. Dans *Sens et non sens* et *L'oeil et l'esprit* (1948, 1961), où M. Merleau-Ponty traite de la peinture de Cézanne. Dans *La phénoménologie de la perception* (1945), il écrit : « 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 oeil comme une vibration de mon regard ; ou enfin elle communique à tout mon corps une même manière d'être, elle me remplit et ne mérite plus le nom de couleur. » (p. 262). D'autres phénoménologues ont traité de l'art, par exemple H. Maldiney (1973) qui fait maintes références au philosophe allemand E. Straus (1933).
4. Comme toute approche linguistique, la sémiotique présuppose l'existence d'un lecteur moyen dont elle analyserait la construction signifiante. Dans cette analyse, l'instance énonciative présupposée, l'observateur, ne peut évidemment renvoyer qu'à nous-même, mais à un « nous-même » que nous considérons comme un témoin, sujet « collectif » d'une perception analytique et esthétique plus ou moins généralisable dans notre culture occidentale. En évoquant les savoirs requis et « convoqués » dans le chapitre traitant du contexte et du

1. Présentation de l'objet

1.1. Le contexte architectural et urbain

Essayer de cerner les processus perceptifs et émotionnels mis en jeu lors de la perception d'un objet invite à prendre en compte le contexte dans lequel il est situé. Nous savons en effet que, connecteur d'isotopies aux plans de l'expression et du contenu, le contexte oriente la signification donnée aux vitraux et ceci d'autant plus que le vitrail est une partie intégrée de l'architecture.

L'objet dont nous présentons ici l'étude est l'un des quatre-vingt-quinze vitraux dessinés par P. Soulages et posés en 1994 par des verriers toulousains, J.D. Fleury et E. Savalli, dans l'abbatiale romane Sainte Foy de Conques. Situé dans l'ancienne région du Rouergue, Conques est un petit village médiéval qui attire, tout le long de l'année, nombre de pèlerins et de touristes venus prier ou admirer la célèbre abbatiale.

Situés dans des espaces discrets de l'abbatiale, les vitraux forment des compositions linéaires qui se répondent. Nous oublierons ces correspondances pour focaliser notre attention sur un seul vitrail que sa situation axiale nous semble privilégier. Le vitrail de la baie d'axe, légèrement désaxé par rapport au plan de l'édifice, est situé en face du vantail gauche du portail, c'est celui que le visiteur perçoit lorsqu'il se dirige vers le chœur⁵.

Au plan de l'expression, nous pouvons considérer les correspondances ou les oppositions, c'est-à-dire les isotopies figuratives qui assurent ou limitent la continuité formelle entre le vitrail et l'architecture.

Par le jeu des redondances ou des contrastes, les vitraux s'opposent ou s'intègrent à l'architecture, et par là-même ils apparaissent plus ou moins saillants. En effet, le contraste chromatique, lumineux ou linéaire semble assuré, au niveau de la substance de l'expression, par une affirmation des valeurs divergentes des éléments en présence, divergence qui oppose chaque élément et l'affirme perceptiblement dans son individualité. C'est ainsi que les composantes jaune ou bleue du vert pourront être mises en

contexte, nous tenterons de cerner quelque peu les compétences énonciatives « moyennes » présupposées par notre analyse.

5. Entre l'objet et la reproduction que nous en donnons en fin d'article, les différences sont évidemment importantes. Les dimensions sont réduites (la baie d'axe a une surface de 4,13 m², soit 2,76 m/1,495 m), les variations lumineuses et chromatiques importantes sont absentes, le point de vue imposé est fixe, frontal et le vitrail n'est donné à voir que sur la face intérieure. Autant dire que notre présentation et notre étude ne seront pas exhaustives. Ajoutons également que nous étudierons le vitrail comme un objet à voir, comme un tableau, et que nous négligerons sa fonction essentielle, à savoir maîtriser le passage de la lumière (par absorption, transmission et réflexion) et en transformer la nature (l'intensité, la forme concentrée ou diffuse).

valeur par la juxtaposition de deux verts différents. Au contraire, la redondance (ou au niveau subjectif, l'accommodation perceptive) efface la solution de continuité entre des objets différents par absence (ou « estompage ») de valeurs divergentes.

Dans Sainte Foy, les relations entre l'architecture et les vitraux sont complexes. Transmetteurs de lumière, ceux-ci opposent leur brillance aux murs sombres et mats des bas-côtés, mais la clarté du mur blanc du chœur et de la chapelle axiale semble assurer une certaine continuité. Les modulations colorées qui apparaissent parfois sur le verre peuvent également rappeler les teintes rosées, bleutées et jaunes des pierres de schiste, grès et calcaire, l'aspect granuleux du verre ajoutant à cette correspondance. Les motifs eidétiques réduits à des formes linéaires ne contredisent nullement le caractère dépouillé et sobre de l'abbatiale vidée de son trésor médiéval. Plus précisément, les formes horizontales des barlotières⁶ sont isotopes à celles du sol, de l'estrade qui élève le chœur, les plombs courbes font échos à la rondeur du cul de four des absidioles et du chœur, mais leur forme presque oblique ne peut qu'évoquer le dessin et la composition triangulaire du tympan. À l'intérieur de l'édifice, l'oblique est absente.

Intégrés matériellement à l'architecture, les vitraux apparaissent donc à la fois en continuité avec l'architecture, avec ses formes, avec ses murs, et en même temps comme dotés d'une relative autonomie qui en permet la perception en tant qu'éléments différents de ce qui les entoure. Cette intégration formelle n'est pas peu importante, elle renvoie au contraire à une valorisation⁷ de l'homogénéité architecturale que le visiteur peut retrouver dans le village médiéval.

Au plan du contenu, la complexité domine. La modernité des vitraux les oppose au caractère médiéval de l'abbatiale et du village. Cependant, si les vitraux ne présentent pas la manière médiévale chère à Viollet Le Duc, ils sont fabriqués comme les vitraux anciens, avec une armature de fer, des plombs sertissant des morceaux de verre. La technique de fabrication traditionnelle assure donc la continuité temporelle que les motifs semblent mettre en péril. À cette complexité temporelle, l'apparence solide, massive, des vitraux et l'absence des grilles de protection ajoutent l'aspect de la durativité.

Le contexte religieux dans lequel se trouvent les vitraux est évidemment fondamental. Les corrélations semi-symboliques⁸ entre les catégo-

6. Les plombs, étirés en verges et portant deux rainures, séparent les morceaux de verre ; ce sont dans notre reproduction les lignes courbes. Les barlotières sont l'armature de métal qui soutient le vitrail, les traits horizontaux plus larges de notre reproduction.

7. Le verrier M. Froidevaux soutient ces valeurs axiologiques : le vitrail doit mettre en valeur l'architecture et non pas s'imposer à la vue ; simple faire-valoir, il doit se faire (ou se laisser) oublier.

8. Cf. P. Boudon (1981). Dans l'abbatiale Sainte Foy de Conques, ces corrélations apparaissent ; l'horizontalité est dominante à l'ouest, la partie profane de l'édifice, à l'est, près du chœur, ce sont les verticales qui dominent.

ries de l'expression horizontal vs vertical et celles du contenu terrestre vs céleste, humain vs divin ou immanence vs transcendance orientent la lecture des formes linéaires des vitraux de l'abbatiale. Terme neutre ou complexe entre le terrestre et le céleste, l'oblique est considérée au plan du contenu comme étant un médiateur.

Le contexte architectural, axiologique, historique et religieux, dans lequel se trouvent les vitraux, influence donc leur signification et l'accueil que peuvent réserver les visiteurs à ces objets aux valeurs parfois contradictoires. Leur jugement appréciatif ou dépréciatif nous semble en effet résulter de l'importance qu'ils accordent à l'opposition, de nature essentiellement sémantique, ou à la continuité formelle que présentent les objets en présence.

À côté de ces données contextuelles qui influencent le sens et l'attention prêtés aux vitraux par le visiteur, il nous semble possible d'évoquer un autre type de manipulation énonciative, une manipulation pragmatique qui soutiendrait celles d'ordre noologique évoquées auparavant. En effet, dans un édifice religieux, l'interdiction de courir, en modalisant négativement l'observateur, aspectualise son parcours dans l'abbatiale, la forme de son attention ; elle les installe dans une durée qui peut paraître favorable à la saisie cognitive et pathémique des vitraux.

1.2. Le cotexte

Après cette perspective syntagmatique, nous pouvons nous pencher sur le cotexte, le paradigme auquel appartiennent nos objets.

Une comparaison entre les vitraux de Conques et les autres vitraux met tout d'abord en évidence l'originalité des premiers. Le plus souvent iconographiques, les vitraux présentent des scènes à reconnaître et à lire. Néanmoins, le visiteur « averti » peut également penser aux vitraux cisterciens, à ceux réalisés récemment par J. P. Raynaud. La quête de l'ascèse, de l'épure vantée par l'abbé de Cîteaux semble également celle de P. Soulages, de ses vitraux et de ses œuvres picturales.

Enfin, le connaisseur d'art ne trouverait pas dans les tableaux « noirs et brillants » de P. Soulages une clé iconographique pour lire les formes linéaires⁹. Il trouverait les mêmes procédés plastiques, un jeu de réflexion rapide de la lumière, auquel le vitrail ajoute l'absorption et la transmission différée, et une composition linéaire rythmée. Cependant, le rythme, auquel il est très souvent fait référence au sujet des œuvres de P. Soulages, n'a guère été étudié par les critiques d'art. Le connaisseur dispose donc

9. Au contraire, F. Thürlemann (1982) et J. M. Floch (1985), en évoquant l'œuvre des artistes étudiés, P. Klee et W. Kandinsky, et en faisant dériver le plastique de l'iconique, ont enrichi la lecture qu'ils offraient d'une de leurs toiles. Leur démarche présente cependant, à nos yeux, l'inconvénient de présupposer acquises par le lecteur « moyen » des connaissances relativement spécialisées.

d'une clé terminologique qui, malgré son apparence prometteuse, est généralement muette.

Originaux par les matériaux employés, le graphisme des plombs, les vitraux de Sainte Foy semblent également appartenir à une tradition esthétique occidentale et médiévale, une esthétique de la disjonction, du « peu » à voir que le visiteur aborde lors de son parcours ralenti dans l'édifice.

2. Étude de la forme eidétique du vitrail de la baie d'axe

Ne pouvant présenter une étude trop longue du vitrail, nous n'étudierons qu'un aspect du plan d'expression, la composante eidétique, la forme du dessin linéaire. Précisons seulement que le verre de couleur blanche présente des variations spatiales d'opacité et temporelles de teinte et de brillance, que les lignes (les plombs et les barlotières) apparaissent dans l'abbatiale toujours foncées, d'un sombre tirant presque sur le noir et qu'elles sont plus mates que le verre. Ces contrastes de couleur et de matières forment des dessins réduits à des motifs plastiques, des lignes sombres.

Notre présentation de la composante eidétique présuppose évidemment déjà une lecture de la substance graphique, un découpage du vitrail en formes linéaires ; des lignes sont disjointes d'un « reste », c'est-à-dire d'un fond. La problématique du fond et de la figure apparaît donc sous-jacente et notre point de vue assigne d'emblée un rôle aux différents éléments perceptibles.

2.1. Le fond et la figure

Cette interprétation semble plus ou moins tributaire de nos habitudes culturelles de la forme et de la couleur des écritures en particulier, habitudes qui nous incitent à considérer certaines formes du plan de l'expression comme plus ou moins compatibles avec certaines fonctions, celle de fond à oublier ou celle de figure à regarder.

En effet, c'est vraisemblablement la prégnance supérieure du noir sur le clair, de l'homogénéité chromatique des lignes sombres et de leurs dimensions inférieures qui nous incite à considérer non pas des bandes « blanches » se détachant sur un fond noir, mais des lignes noires se détachant sur un fond clair mis entre parenthèses.

L'arrière-plan se trouve ainsi défini par le point de vue de l'observateur, par la saisie perceptive. Cependant, si l'arrière-plan est ce que l'on ne regarde pas, le fond sur lequel est situé l'objet visé, il ne semble pas impossible de changer son point de vue, de transformer le fond en figure et la figure en fond. Néanmoins, une forme particulièrement prégnante, parce qu'elle renvoie à quelque chose de connu ou parce qu'elle s'oppose à une surface « neutre », peut « s'imposer » à l'observateur comme premier plan,

comme la chose à voir ; le changement de point de vue et de structure fond/figure demanderait alors de la part du sujet plus d'effort. Pour l'objet qui nous intéresse, l'observateur peut certes décider de privilégier le verre, de considérer les bandes de verre d'autant plus saillantes que leur luminosité semble les détacher du noir, les rapprocher de l'observateur. Mais, alors les variations temporelles et spatiales de la couleur et de la brillance du verre, en introduisant des contrastes supplémentaires et variables, nous semblent détruire la forme de la bande. Le verre apparaît comme une surface où des couleurs apparaissent et disparaissent¹⁰. Dans une étude du luminaire et du chromatique, ce serait donc le verre, sujet à transformation, qui occuperait la primeur et rejetterait le noir en arrière-plan.

Dans une étude de la composante eidétique, l'homogénéité chromatique des lignes sombres nous semble au contraire les mettre en valeur et les opposer comme formes eidétiques au « reste ».

2.2. Les traits

Par trait, nous désignons la substance linéaire, la composante qui matérialise la ligne, sa forme graphique, son tracé, et non pas la forme de la ligne, son orientation, sa courbure,....

Les lignes présentent un tracé régulier, continu, sans interruption, repentir, ni hésitation. Cette netteté et régularité du trait absent de tension, d'oppositions, semble le rendre insignifiant en lui-même. Rien ne se joue au niveau de la substance de la ligne, son devenir est prévisible et uniforme.

Cette régularité met en valeur l'opposition entre deux sortes de lignes dotées de dimensions différentes, les barlotières et les plombs.

Les lignes apparaissent relativement larges ; même les plombs ont une largeur inhabituelle (2 cm face aux 3 mm des plombs habituels). Cette largeur semble leur conférer un statut de motif « visible », elle leur permet de scander la grande baie en assurant un relatif équilibre entre les éléments graphiques que constituent les stries de plomb, les horizontales des barlotières et la baie. Parfois, la largeur semble même plus importante grâce à l'ombre projetée des barres épaisses sur le verre.

La largeur nettement supérieure des barlotières permet également de les opposer aux plombs. Cette opposition du plan de l'expression n'est pas insignifiante, mais paraît propice à une narrativisation. Ainsi, C. Heck¹¹ voit en ces barres de fer des sources renforçant et dirigeant les

10. Les oppositions de couleur dessinent certes des lignes, mais leurs formes variables et irrégulières dues à la texture granuleuse du verre semblent en rendre l'analyse eidétique des plus malaisés.

11. In *Conques. Les vitraux de Soulages* p. 12-13.

plombs rencontrés. Cette interprétation narrative, actantielle, est vraisemblablement motivée par la fonction de support que jouent les barlotières, l'armature métallique du vitrail. Dans cette histoire, les larges barres métalliques apparaissent comme des destinataires dotant les plombs, sujets opérateurs, de certaines compétences (l'énergie émissive et la direction). S'il semble possible de proposer une autre interprétation actantielle, de considérer par exemple les barlotières comme des anti-destinateurs qui s'opposeraient à l'orientation suivie par les lignes¹², ces remarques nous semblent indiquer la présence plus ou moins silencieuse du narratif sous le descriptif, du contenu avec l'expression. De même, il semblerait que la perception de la largeur et indirectement de l'épaisseur des lignes de plombs et de fer puisse « contenir » ou laisser présager leur solidité, leur résistance aux intempéries et au temps. La thématique du temps serait donc de nouveau convoquée par la seule forme des plombs et des barlotières.

La longueur du trait oppose également plombs et barlotières. L'expansion horizontale de la barlotière est limitée par la largeur de la baie (1,495 m). Celle des plombs, plus importante, dépend de la forme, de l'orientation et de la courbure de la ligne. Limitée par le mur, elle l'est aussi par l'une des barlotières qui décomposent le vitrail en registres superposés. Si la largeur des barlotières semblait leur accorder une certaine prévalence, il nous semble que la longueur et le manque de variation de la forme linéaire neutralisent quelque peu leur saillance contrairement aux plombs. Chacun semble donc, en vertu de ses dimensions et de ses formes, « s'arroger » une sphère particulière, celle du « support » invariant et du très massif pour la barlotière, celle de la variation et par contraste du « plus léger » pour les plombs.

Avec cette étude de la forme graphique, nous voyons l'émergence d'une narrativisation sous-jacente, qui, « libérée », enrichit la perception du vitrail. Cette narrativisation des formes de l'expression syntagmatise les formes visuelles, les dote du dynamisme narratif qui rappelle aux sémioticiens les énoncés-images évoqués par T. Keane¹³. En fait, cette lecture narrative nous semble témoigner de la relation indivise et complexe de l'expression et du contenu. Percevoir quelque chose, c'est en effet percevoir du sens ou plus exactement quelque chose qui a du sens, une signi-

12. Dans notre interprétation narrative, les lignes seraient des sujets opérateurs sans destinataire apparent. Celui-ci serait alors immatériel ou bien les lignes seraient érigées au rang de sujets responsables.

13. Cf. l'analyse d'un extrait de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'I. Calvino par T. Keane (1991), où elle évoque ces énoncés-images nourris par la culture livresque et empirique des sujets. Notons par ailleurs les propos du linguiste J. Lyons : « une grande partie de ce que l'on peut décrire en termes de propriétés statiques ou de relations - à partir des attributs physiques d'une entité ou du rôle qu'elle joue dans une situation donnée - peut aussi être décrit dans un vocabulaire plus dynamique en termes d'action ou d'interaction virtuelles. Dire qu'une chose a la propriété physique d'être dure, c'est dire que cette chose résiste à la pression » (1980, p. 115)

fication plus ou moins précise (intensive vs extensive) qui s'enrichit en se développant. La forme du contenu semble émerger de la substance sémantique dont le sujet est nourri : il s'agirait donc d'une sémosis en acte pour reprendre le mot de J. Geninasca (1984).

Cette *sémosis en acte* est le propre de l'expérience esthétique telle que la définit le sémioticien. Il nous semble en effet que notre description est le fruit d'un observateur différemment modalisé, d'un observateur qui présente une saisie plus ou moins cognitive, analytique de l'objet ou bien une lecture plus impressive, sémantiquement plus extensive et esthétique, lecture qui fait de l'objet visuel considéré le sujet d'une histoire.

2.3. La ligne

Les motifs du vitrail sont des formes linéaires. Deux séries de lignes identiques occupent les trois registres supérieurs et les deux registres inférieurs que les quatre lignes épaisses des barlotières délimitent en traversant horizontalement le vitrail à intervalles réguliers.

Avant de compléter cette description, il nous semble nécessaire de commenter l'interprétation formelle qu'elle sous-tend, par exemple les critères qui nous invitent à nous prononcer sur l'identité ou l'ipséité présupposée des lignes.

2.3.1. Ipséité et identité : continuité et parallélisme

L'identité des caractères propres au trait, le parallélisme des lignes présentant la même courbure et la même orientation nous invitent à considérer comme identiques les barlotières et comme également identiques les lignes de plomb qui occupent le haut ou le bas du vitrail.

L'ipséité de la ligne est établie grâce à la conservation de la forme du trait, mais le critère de parallélisme des lignes identiques fait place à ceux de continuité ou d'alignement de l'élément graphique. En effet, c'est la continuité du tracé qui assure la permanence de la ligne dans le registre et, au point d'intersection de la ligne avec la barlotière, c'est l'alignement de chaque côté de la barre métallique qui nous incite à voir une même ligne qui continue après avoir été coupée et non la juxtaposition d'autres petites lignes.

Cette lecture de l'ipséité de la ligne n'est pas sans importance, au contraire, c'est elle qui sous-tendra nos interprétations formelles ultérieures, nous permettant de parler de lignes continues et coupées¹⁴, ou de lignes stoppées (disparition et apparition de nouvelles lignes) comme ici

14. La continuité perceptive dont il s'agit ici n'est pas celle réelle des objets. Armature du vitrail, les barlotières sont les seules à être réellement continues ; les plombs sont continus seulement dans le registre.

aux deux tiers du vitrail ou encore de lignes discontinues¹⁵, qui disparaissent (comme les lignes stoppées) et réapparaissent dans d'autres registres. C'est également cette ipsité-continuité des lignes à travers l'espace architectural, où les mêmes lignes se retrouvent de vitraux en vitraux, qui assure l'homogénéité des compositions linéaires dans l'édifice.

2.3.2. Du coupé vs non-coupé au coupant

L'opposition coupé vs non-coupé semble s'imposer par le jeu qu'entretiennent les plombs et les barlotières. Car le parallélisme constant qu'entretiennent les barlotières dans le vitrail et les plombs dans un même registre implique que jamais ils ne se coupent. L'espace du registre apparaît comme celui de la conservation intacte de la ligne de plomb. Au-delà, la barlotière coupe ou peut virtuellement couper tout plomb qui n'est pas horizontal. Courbe ou oblique, le plomb est voué à être coupé, soit pour qu'une autre ligne différemment orientée ou courbée apparaisse dans le registre mitoyen, soit pour se poursuivre au-delà de la barlotière.

Cette opposition coupé vs non coupé présuppose en fait une autre opposition coupé vs coupant, où les plombs et les barlotières ont des rôles de patient et d'acteur établis. Si nous désirons à nouveau être précise, nous devons convenir que cette opposition coupé vs coupant est influencée par l'orientation du regard. C'est la ligne que l'on suit du regard qui coupe (comme le regard) ce qui est sur son trajet. Dans notre vitrail, le rapport de largeur, que nous avons interprété comme un rapport de force, semble tout d'abord orienter notre lecture et favoriser l'interprétation actantielle faisant du plomb plus petit le patient. Par ailleurs, en s'approchant du vitrail, un sujet très observateur pourrait remarquer la continuité de la barre de fer plate et une interruption des plombs arrondis. La distance ne laissant percevoir que les teintes identiques des métaux complexifie quelque peu la perception du rapport coupé-coupant.

Nous avons rapidement évoqué les relations « polémiques » que semblaient entretenir les barlotières et les plombs. Nous les retrouvons ici plus précisément. C'est en effet de la rencontre spatiale entre plombs et barlotière que naît une transformation des lignes. Cependant, dans cette rencontre polémique, le pouvoir transformateur de la barlotière semble pouvoir être virtualisé lorsque les lignes continuent leur progression dans le registre attenant. Ce sont alors les plombs qui, de par leur expansion sur l'axe oblique, s'affirment et « gommement » la barlotière. De ce renversement de rapport (de force) entre les différentes sortes de traits pourrait alors naître l'impression que ce sont les plombs continus qui coupent les barlotières.

15. Le terme discontinu semble désigner des lignes virtuellement continues, mais qui se présentent comme interrompues ou recouvertes par des registres de lignes différentes.

2.3.3. Courbes et axes : complexités paradigmatique et syntagmatique

L'opposition droit vs courbe permet de distinguer les barlotières des plombs.

Ces courbes sont, cependant, relativement développées, elles semblent plus éloignées de l'arabesque que de la droite. P. Soulages¹⁶ évoque ainsi des courbes plus ou moins tendues, les considérant de fait comme des termes complexes. C'est pourquoi, il nous semble possible tout en parlant de courbes (de forme convexe en bas et concave en haut) d'envisager leur axe, comme on le fait généralement des droites horizontales, obliques ou verticales. Les courbes dessinées par les plombs semblent en effet pouvoir être considérées comme des obliques tendant plus vers la verticale en haut et plus vers l'horizontale en bas du vitrail, l'observateur prenant comme référence un axe qui leur serait tangent.

Cette complexité paradigmatique se manifeste également au niveau syntagmatique. Ainsi au-dessus des deux registres de lignes courbes, trois registres de lignes continues, courbes dans le bas, se prolongent en droites vers le haut. Ces formes complexes semblent pouvoir donner naissance à une narrativisation des formes courbes et droites. En effet, alors que les lignes droites présentent une direction qu'elles semblent à même de conserver, la courbure de la ligne droite semble modifier son orientation initiale, ployer ou élever l'oblique et l'horizontale. La courbure réorienterait (ou désorienterait) ainsi la droite, alors que la « droiture » stabiliserait l'orientation de la courbe.

Les barlotières, droites et horizontales, s'opposeraient aux plombs « obliques-arrondis » tendant plus ou moins vers la verticale en haut et comparativement plus vers l'horizontale en bas.

2.3.4. L'orientation des lignes

Considérer ces lignes comme des axes nous incite évidemment à nous interroger sur une orientation éventuelle de la ligne et au-delà du regard qui la suit. La manipulation énonciative¹⁷ sous-jacente à la perception de la ligne que suit le regard s'affirme avec cette interrogation sur l'orientation donnée à la ligne, sur le sens de lecture qu'adopte le sujet qui la regarde.

16. Le croquis préparatoire et les premières esquisses des cartons comprenaient des droites différemment orientées, droites que P. Soulages a dans un second temps « courbées ». Nous indiquerons ces courbures de lignes en relevant les degrés d'inclinaison en début et en fin de ligne en mesurant de bas en haut.

17. Nous avons évoqué à maintes reprises cette manipulation énonciative, nous la trouvons clairement évoquée par le sémioticien C. Zilberberg qui voit la « ligne de Wölfflin » comme l'aboutissement d'un tracement, qui appelle de la part de l'observateur un suivi (1992, p. 72).

Que la direction gauche-droite soit privilégiée peut sembler relativement évident compte tenu du sens de lecture habituel des Occidentaux. Les lignes horizontales présentant des formes parfaitement symétriques, peu importe que l'observateur les lise de gauche à droite ou de droite à gauche, le motif reste identique. Lorsqu'il s'agit d'obliques, le sens de lecture est déterminant, car les lignes seront montantes ou descendantes suivant l'axe de vue privilégié. Pour une lecture de gauche à droite, les lignes apparaîtront montantes quand l'observateur verra à gauche l'extrémité de la ligne plus basse qu'à droite, dans le cas contraire, elles seront descendantes. Dans la baie d'axe, seules apparaissent des lignes montantes, ce qui ne saurait passer pour anodin compte tenu du système axiologique de notre société et de la religion chrétienne¹⁸.

Les oppositions mises en évidence par notre étude de la forme de la ligne peuvent être représentées dans le tableau suivant :

les barlotières	les plombs : du bas du haut	
continues	continus	
"coupantes"	"coupés"	
droites	courbes convexes	courbes concaves et droites
horizontales	obliques montantes	
	tendant plus vers l'horizontale	tendant plus vers la verticale

18. Dans notre culture, les formes montantes et descendantes sont généralement associées à une valeur positive et négative. Cette homologation semi-symbolique est pertinente pour les vitraux de Sainte Foy de Conques : les lignes descendantes n'occupent que treize vitraux situés dans la partie nord et ouest de l'édifice, c'est-à-dire dans les espaces les plus sombres de l'édifice, espaces généralement considérés comme négatif (le nord) et profane (l'ouest). Cette opposition perceptive entre lignes montantes et descendantes semble cependant disparaître quelque peu quand les lignes tendent vers la verticalité ; la prévalence de l'axe vertical nous semble en effet alors gommer l'axe horizontal, donc les oppositions gauche vs droite sous-jacentes au couple montant vs descendant.

Nous avons à plusieurs reprises noté l'émergence du contenu, d'une narrativisation sous-jacente à la forme de l'expression décrite. En évoquant une axiologie chrétienne et culturelle, nous traitons de nouveau du contenu, de corrélations semi-symboliques entre des catégories constituées des formes de l'expression et du contenu. Reprenons et complétons les corrélations notées.

Ainsi que nous l'avons brièvement évoqué, l'orientation montante, l'ascension, est fortement valorisée dans la religion chrétienne, cet axe figurativise dans les textes et dans les images le contact avec la divinité, l'accès à la vie bienheureuse dans l'au-delà. La situation topologique des 13 vitraux avec lignes descendantes dans les parties dysphoriques de l'abbatiale assoie les corrélations axiologiques par l'interdéfinition des éléments en présence, interdéfinition qui assure la cohérence de l'ensemble.

Dans le contexte religieux, avisons-nous noté, les axes vertical, oblique et horizontal sont associés au céleste, à la médiation et au terrestre. La forme oblique presque verticale des plombs du haut du vitrail n'est donc pas sans importance. Sur les obliques presque horizontales du bas, les presque verticales semblent marquer une gradation dans le contact avec le céleste. Notons par ailleurs que la forme englobante du vitrail semble reproduire cette superposition de la verticalité sur l'horizontalité, puisque les deux registres du bas, que la forme « identiques » des lignes de plomb assemble, présentent une forme horizontale et que le groupe du haut fait prévaloir l'axe vertical. Dans la forme englobante du vitrail (le vitrail le plus large de l'abbatiale), nous retrouvons donc cette association de l'horizontale et de la verticale. Les plombs introduisent les termes complexes ou neutres qui signalent au plan du contenu un échange graduel entre le terrestre et le céleste.

Pour les autres catégories du plan de l'expression, les corrélations semi-symboliques peuvent paraître moins évidentes. Dans l'abbatiale, nous trouvons des formes courbes et droites ; le chœur et les absidioles présentent une propension pour la courbe et l'ouest pour la droite. La courbe, serait-elle ainsi marquée par le sacré et la droite par le profane ? Notons que, si la baie d'axe présente des lignes courbes ou courbées, les vitraux aux stries horizontales ne sont visibles que de l'extérieur de l'édifice. Enfin, nous pouvons relever, non sans une certaine prudence, que pour Le Corbusier et pour G. Duby¹⁹, la courbe est associée au plaisir, à la détente et la droite à la rigueur et à l'austérité. Or, l'architecture de Sainte Foy ne présente pas de rigueur formelle : les pierres polychromes sont

19. G. Duby (1976 p.151) et Le Corbusier (1966 p. 10). L'architecte présente ensuite la ligne continue comme euphorique et la ligne discontinue comme dysphorique (p. 56). Le caractère rémissif de la discontinuité peut certainement rendre compte de cette valorisation des formes. Le regard, qui suit les lignes est en effet stoppé, réorienté, avant de l'être de nouveau dans le sens antérieur ; ces ruptures dans le suivi, le mouvement, du regard peuvent apparaître comme dysphoriques à celui qui apprécie la fluidité.

réparties de façon aléatoire, l'architecture n'est pas parfaitement symétrique. Sainte Foy se présenterait, d'après P. Soulages, comme une architecture vivante et humaine.

2.4. Les lignes et le virtuel ou une manipulation énonciative « impulsive »

Nous avons à de multiples reprises évoqué la manipulation énonciative en jeu. Le regard du sujet, « conditionné culturellement » à suivre la direction gauche-droite, à privilégier certaines interprétations, est également manipulé par les lignes qu'il suit du regard. Le sujet percevant et l'objet perçu s'interdéfinissent au sein de la perception. Le sujet donne une place à l'objet, l'installe dans son parcours syntaxique et ce dernier oriente le sujet, l'entraîne à suivre son orientation et le mouvement que le regard, dynamisant, lui prête.

En fait, la manipulation pragmatique semble plus complexe encore. Non seulement les lignes dirigent les yeux de leur observateur par leur matérialisation, mais elles semblent aussi pouvoir les guider après avoir disparu. Elles nous paraissent pouvoir donner une impulsion au regard, indiquer une orientation à suivre, ébaucher leur devenir virtualisé ou même contenir de par leur orientation visible un indice de leur situation antérieure. Le regard peut ainsi être amené à continuer sa progression vers le haut, alors que les lignes ascendantes de la baie d'axe ont disparu.

Cette manipulation est d'autant plus efficace que les lignes des vitraux présentent souvent des formes identiques, qu'elles semblent virtuellement continues dans l'espace architectural. Le regard qui poursuit la trajectoire virtuelle de la ligne est ainsi repris et comme intensifié par le tracé qui reprend dans un vitrail voisin. Cette impression d'une continuité virtualisée dans l'espace est favorisée par l'absence de cadre autour du vitrail. En effet, l'absence de cadre, de lignes-contours efface quelque peu la solution de continuité entre le mur et le vitrail²⁰. Le verre donne directement sur le mur aux couleurs et à la texture isotopes. Le vitrail n'est donc pas fermé sur lui-même, mais ouvert sur l'édifice.

20. P. Soulages explique ce parti pris d'oublier les « lignes-contours » des cadres par un souci d'éviter la redondance. Non comprimé par un cadre, le verre semble aussi en contact avec la pierre, plus ouvert sur l'édifice.

Notons à ce sujet les propos de l'éclairagiste de cinéma H. Alekan qui relève le caractère compressif, enfermant du cadre, caractère qui l'oppose à la lumière expansive (1991, p. 194). Même analyse sur la ligne-contour syntaxiquement rémissive de C. Zilberberg (1992, p. 6). En refusant le cadre habituel des vitraux, P. Soulages aurait donc conjoint le verre au caractère expansif propre à la lumière, en particulier à celle, diffuse, que façonnent les vitraux de l'abbatiale de Conques.

2.4.1. Mouvement actualisé et mouvement virtuel : inclinaison

Le regard de l'observateur est différemment orienté par les lignes du bas et par celles du haut du vitrail.

En bas, les lignes montantes dirigent son regard vers le haut et vers la droite. Cependant, les lignes montantes courbes semblent freiner leur progression vers le haut (inclinaison passant de 158° à 162°) et prévenir une horizontalité future et une baisse d'autant plus imminente que les lignes courbes tendent à l'horizontalité. La position horizontale apparaît en effet comme une situation intermédiaire au-delà de laquelle la ligne courbe change virtuellement d'orientation. Les lignes du bas semblent donc en fin d'ascension.

En haut, l'inclinaison des lignes passe de 112° en bas à 102° en haut. Ce changement d'inclinaison de la ligne indique une transformation de son orientation qui tend de plus en plus à la verticalité, verticalité qui semble vouée à perdurer puisque la ligne devient droite vers le haut.

2.4.2. ...et courbure aspectualisante

La forme de la courbure, son orientation concave vs convexe, semble également jouer un rôle. Alors que la forme concave des lignes supérieures semble favoriser l'impression de montée, en bas la forme convexe des lignes montantes semble nuire à leur mouvement ascensionnel qui se teinte d'autant plus de l'aspect terminatif en opposition au duratif du haut.

Il semble possible de rendre compte de cette aspectualisation des orientations en considérant les formes des courbes et leur orientation. En effet, derrière l'opposition concave vs convexe, en creux vs bombé, c'est l'orientation descendante ou montante des pointes limites de la ligne en courbe qui apparaît. Une ligne paraît bombée si les pointes qui la limitent sont virtuellement situées plus bas que l'extrémité courbée, elle semble au contraire concave si les pointes sont dirigées vers le haut. Une incompatibilité formelle peut donc exister entre l'orientation de la ligne et celle de ses pointes. En effet, la forme concave semble présenter un mouvement de remontée, qui peut « contredire » le mouvement descendant de la ligne. La convexité dessine un mouvement de descente, qui peut apparaître incompatible avec l'ascension de la ligne. Ces « apparentes contradictions formelles » semblent à même d'inscrire les orientations des lignes dans un certain devenir, dans une aspectualité du duratif ou du terminatif.

Avec l'orientation de la ligne apparaît donc son potentiel à se diriger virtuellement dans une certaine direction. Le mouvement esquissé par la ligne ne s'arrête pas avec le tracé, mais continue au-delà, dans le sens présenté par le dessin. L'orientation apparente de la ligne peut alors se colorer de l'aspect duratif, terminatif ou même inchoatif, tandis que l'inclinaison de la ligne (son axe ou l'importance de sa courbure) indique l'imminence de la transformation.

Soient les oppositions entre les « mouvements » des lignes :

les barlotières	les plombs : du bas	du haut
horizontalité	"obliques" montantes	
	158-162° → "à droite"	112-120° → vers le haut-centre
droites → horiz. duratives	courbes convexes → montée en phase terminative	courbes concaves + droites → montée en phase inchoative et durative

Non seulement la ligne dirige le regard de son observateur dans une certaine direction, mais elle lui insuffle également un certain élan, une vitesse de parcours. Elle apparaît *synchrétique de la direction et de la vitesse*²¹.

Afin de rendre compte de cette composante dynamique, nous utiliserons les notions de rythme et de tempo exploitées principalement par C. Zilberberg en sémiotique²².

21. Expression empruntée à C. Zilberberg (1992 p. 32).

22. Dans le premier tome du Dictionnaire de Sémiotique, C. Zilberberg présente le rythme comme une forme signifiante et non pas comme un simple arrangement du plan de l'expression. Cette acception lui permet de concevoir également un rythme en visuel et au plan du contenu. Le rythme est alors défini comme une attente, la temporalisation, à l'aide de l'aspectualité inchoative, de la modalité du vouloir-être appliquée sur intervalle récurrent entre groupements d'éléments asymétriques, reproduisant la même formation. Il précise son propos dans le second tome en insistant sur la participation nécessaire de l'observateur. Le rythme devient une forme prégnante, c'est à dire une forme sensible organisant le champ perceptif en fonction d'une conscience intentionnelle en situation, ce qui permet d'appliquer une topologisation dynamique sur l'intervalle récurrent entre éléments asymétriques reproduisant la même formation (in A.J. Greimas et J. Courtés, t. 1, 1979, p. 319 et t. 2, 1986, p. 191). Le tempo ne présente pas ce caractère répétitif. Contrairement au rythme, il n'apparaît pas discrétisable et relève plutôt de la sphère du continu. C. Zilberberg (1992 p. 32-38) le présente comme un constituant figural mesurant la durée de la durée, celle-ci étant le fonctif évaluateur de l'espace et du temps qui apparaissent tous deux comme essentiels pour définir la relation phénoménologique du sujet au monde. Il pose alors l'hypothèse que le tempo règle en immanence la valeur de la valeur, c'est à dire que le tempo mesure, règle et fait connaître-au-sujet la valeur subjectale, instantanée des valeurs objectives, c'est à dire détemporalisées, qu'il traite. Considérant le tempo comme déterminant aussi la jonction, il pose une corrélation entre le tempo, la jonction et la relation du sujet au monde. La lenteur du tempo déterminerait ainsi la conjonction et, le champ contrôlé par le sujet s'élargissant, l'expansion. La rapidité du tempo déterminerait en regard la disjonction et la concentration.

2.5. Une histoire de rythme et de tempo

Face au mouvement des lignes de plomb soumises à un tempo variable, il est possible de constater l'apparition récurrente et à intervalles réguliers d'éléments qui rythment la composition, les barlotières dans la baie et les stries de plomb parallèles dans les registres.

2.5.1. Le rythme régulier

α. Composition rythmique des barlotières sur l'axe vertical de la baie

Les imposantes barlotières sont disposées à intervalles réguliers sur toute la hauteur de la baie. Les intervalles sont définis en fonction des dimensions de la baie. Le rythme ainsi produit est donc régulier et ne souffre pas d'un intervalle qui trop petit ou trop grand le perturberait. Seule l'arcature supérieure entraîne une irrégularité dans la forme de l'intervalle qui s'arrondit et qui s'étend vers le haut. Les barlotières dotent aussi le vitrail d'un rythme parfaitement maîtrisé du bas jusqu'à l'arcature de la baie, où le dernier intervalle de forme irrégulière donne (ouvre) sur la pierre de l'embrasure.

Le nombre pair de barlotières évite qu'une ligne n'occupe le centre de la composition, ce qui créerait un effet de symétrie néfaste au dynamisme de l'ensemble. Ce dynamisme naît de la succession des intervalles et des barres métalliques qui scandent le vitrail sur l'axe vertical. L'axe horizontal semble ainsi mis entre parenthèses dans le vitrail, dont la forme haute fait également prévaloir la verticalité. L'horizontale, « comprimée » par la prévalence de l'axe vertical, paraît peu propice à l'expression du dynamisme. Dans le vitrail, la topologisation dynamique que met en route la succession des barlotières fait prévaloir l'axe vertical. Le regard semble mené plus aisément sur cet axe qui s'ouvre vers le haut, dans la forme arrondie et plus grande de l'intervalle de l'arcature. Les lignes invariablement droites et horizontales qui traversent la baie la dotent donc d'un rythme régulier sur l'axe vertical jusqu'à l'arcature.

Cette composition rythmique semble cependant nuire à la perception des barlotières en tant que figures. La régularité de leur apparition les rend prévisibles et par là-même « insignifiantes » en tant que motifs. Elles paraissent alors des éléments de fond sur lequel s'appuie un certain rythme. *Le passage devient le souci et la capacité de l'esprit aux dépens de l'identité, de la ponctualité de chaque percept*²³. Les intervalles, domaines des plombs et du tempo, sont ainsi mis en valeur aux dépens des barlotières, qui apparaissent comme de simples points d'ancrage du rythme.

Un autre élément semble nuire à la saillance des barlotières en tant qu'objets perceptibles et rendre le rythme qu'elles instaurent moins pré-

23. In *Information rythmique*, C. Zilberberg, 1985, p. 18.

gnant : la continuité des lignes de plomb. Il nous semble en effet que la transformation répétée des lignes de plomb au-delà de l'intervalle délimité par les barlotières favoriserait leur saillance, donc celle du rythme qui semblerait alors gouverner et maîtriser la composition entière. Quand les plombs poursuivent leur mouvement au-delà de cette ligne de démarcation, celle-ci apparaît « gommée en partie » par les plombs qui continuent leur progression. Alors, le rythme dessiné par les barlotières semble s'imposer moins vivement, il devient le fond sur lequel se détachent les plombs et c'est le tempo des plombs qui prévaut. Ceci favorise vraisemblablement l'impression de continuité et de dynamisme que donnent les stries des trois registres supérieurs.

Points d'ancrage d'un rythme plus ou moins saillant et rémissif dans la composition linéaire du vitrail, les barlotières semblent en fait assurer une certaine « tenue » à la composition. Horizontales peu dynamiques, elles l'assoient dans une certaine « stabilité », celle d'un devenir prévisible. Facteurs de régularité, d'ordre, elles s'opposent par conséquent aux stries de plomb aux mouvements non prévisibles et libres.

β. Les stries de plomb et l'intensité de leur pouvoir manipulateur

Dans les limites des registres, les plombs ont également affaire avec le rythme. Les lignes de plomb parfaitement parallèles forment en effet une composition très régulière. Leur apparition, parfaitement prévisible, semble également donner une certaine « force » au registre, une « stabilité » à la forme des stries, donc à leur mouvement et à leur tempo. Les fluctuations qui gouvernent leur mouvement possèdent ainsi une certaine « force » grâce à la récurrence des motifs. Les lignes de plomb ne sont pas les lignes légères et aériennes de R. Dufy, leur devenir, leurs fluctuations, s'imposent, prennent une certaine consistance qui les rend capables de rivaliser avec le rythme des barlotières.

Le rythme créé par la répétition des lignes à intervalles réguliers semble donc assurer une certaine force à des lignes qui, étant gouvernées par un tempo irrégulier, pourraient perdre de leur consistance et de leur saillance. Au niveau énonciatif, cette composition en stries parallèles semble pouvoir maîtriser plus sûrement le regard du visiteur, le diriger avec plus d'intensité que ne pourrait le faire une ligne seule.

2.5.2. et le tempo variable des lignes de plomb

De l'ordre du continu, donc non-discretisable, le tempo peut être décrit avec les oppositions relatives de vitesse, plus lent vs plus rapide, et au plan syntagmatique par les fonctifs, accélération (émissif) vs décélération (rémissif). Tentons donc de considérer les formes de l'expression qui donnent les impressions de vitesse que peut avoir l'observateur des différentes lignes de plomb.

α. Orientations et inclinaisons de la ligne

Dans notre étude du rythme, nous avons évoqué la topologisation dynamisante qu'exercent les barlotières.

Comprimée, l'horizontale semble de fait peu favorable à l'expression de la rapidité. Au contraire, l'axe vertical profite du rythme créé par les barlotières et apparaît particulièrement rapide. Ajoutons que l'architecture assoie ces corrélations, puisque le chœur fait également prévaloir l'axe vertical grâce aux colonnes qui le cerment. Lorsque les lignes de plomb suivent cette orientation, elles semblent donc profiter du dynamisme prêté contextuellement à la verticalité²⁴. De plus en plus verticales vers le haut, les lignes supérieures semblent ainsi particulièrement rapides et en phase d'accélération. En suivant ou en approchant l'axe horizontal, les lignes semblent au contraire plus lentes, freinées et presque immobilisées, ainsi que le montrent les lignes qui occupent le bas du vitrail.

Le tempo d'une ligne est donc tributaire du contexte qui fait prévaloir une orientation. Suivre cette orientation, c'est profiter d'un dynamisme. Prendre l'autre, c'est se confronter à l'axe établi et risquer l'immobilité.

Par effet de contraste, le changement important d'orientation de la ligne semblerait donc pouvoir produire une impression de décélération ou d'accélération importantes.

Les lignes supérieures du vitrail présentent ainsi un écart de 10° qui indique une importante transformation d'orientation, alors que celles du bas présentent un écart de 5°, donc un changement moindre. En bas, les lignes, soumises à un tempo lent, sont en phase de décélération. Mais, dans la partie supérieure du vitrail, les lignes presque verticales semblent d'autant plus rapides qu'auparavant elles étaient plus horizontales et... lentes. Le contraste fait ressortir les valeurs divergentes des uns et des autres, ainsi que nous l'avions évoqué plus haut.

β. Les régimes des lignes courbes et droites

La courbe et la droite nous paraissent gouvernées par un tempo différent. *Au jet harmonieux de la droite*²⁵ semble en effet s'opposer le régime plus lent de la courbe.

L'orientation non axiale de la courbe semble incompatible avec un régime émissif ; le regard de son observateur n'est pas dirigé directement dans un sens, mais paraît freiné par le mouvement circulaire qui ignore les

24. Dans les collatéraux, la succession des vitraux sur l'axe horizontal produit un autre rythme qui dynamise l'horizontale en défaveur de la verticale.

Nous ne mentionnons pas ici explicitement l'axe oblique, c'est la tendance à l'horizontalité ou à la verticalité des lignes de plomb obliques qui nous semble influencer leur tempo par contraste. Notons cependant que dans son analyse du traité de Wölfflin, C. Zilberberg présente l'oblique, telle qu'elle est vue par l'esthéticien, comme un élément dynamique du baroque (par nature ?) rejeté par le classicisme. Ce dernier, lorsqu'il l'utilise, tenterait de l'équilibrer par une autre oblique inversée et symétrique afin de la fixer, de l'immobiliser (1992 p. 26).

25. Cité par H. Alekan (1991 p.194), R. Kurt évoque le *jet harmonieux des lignes droites*.

orientations. La courbure d'une ligne droite, facteur de sa réorientation, paraît donc pouvoir en changer le régime. Ainsi, courbées en début de parcours, les lignes supérieures semblent d'abord régies par un tempo lent, mais par contraste, cette courbure semble insuffler une vitalité à la suite de la ligne, qui devient droite. Rémissive, la courbure paraît par contraste « donner » une impulsion supplémentaire au dynamisme de la ligne restante. En bas, le régime semble plus lent et presque freiné vers la fin de la ligne. Le changement de régime de la ligne courbée semble alors provoqué par la transformation de son orientation qui tend de plus en plus vers l'horizontale.

Dotée d'un régime lent, la courbure subit comme la droite, plus rapide, les accélérations de la « verticalisation » et les décélérations de « l'horizontalisation ».

γ. Les rémissives barlotières

Le pouvoir transformateur et « coupant » de la barlotière semble à même de modifier le tempo gouvernant les lignes qu'elle traverse.

Cette modification née de la rencontre des lignes obliques avec la barlotière horizontale est néanmoins plus ou moins forte suivant le devenir des plombs. En effet, si le changement d'orientation en provoquant une rupture, une discontinuité dans le suivi du regard semble facteur de ralentissement, la continuité de ceux-ci dans deux registres contigus semble en quelque sorte restreindre le pouvoir rémissif de la barlotière, le mouvement est certes freiné, mais non interrompu. Pour un regard très focalisé sur le point de contact entre un plomb et la barlotière, la ligne peut apparaître par contraste plus dynamique encore après cette rencontre avec la barre horizontale.

Syntaxiquement rémissif pour le plomb et pour l'œil, le pouvoir transformateur de la barlotière, en étant virtualisé par la continuité des stries, perd donc de son efficacité et par là-même paraît syntaxiquement moins rémissif, ainsi que nous pouvons le constater en regardant l'ensemble du vitrail. Les lignes supérieures semblent ainsi pouvoir profiter de leur forme plus continue et expansive que celles du bas.

δ. La contiguïté de registres différents

La contiguïté entre registres de stries différemment orientées semble également pouvoir influencer le tempo des lignes par effet de contraste.

La baie d'axe présente dans ses registres supérieurs des lignes courbes qui, tendant vers l'horizontalité en bas, semblent pourtant quelque peu dynamiques. Le contraste avec le bas plus lent et peut-être leur forme horizontale, plus ou moins en continuité avec celle des registres inférieurs, semblent les doter d'une légère impulsion. Les deux registres du bas semblent en quelque sorte former un socle plus statique sur lequel prennent appui les lignes supérieures qui tendent à la verticalité et acquièrent ainsi plus de dynamisme encore.

Traiter du tempo des lignes invite donc à décomposer les formes pour tenter d'analyser les effets émissifs ou rémissifs que des composants de la

forme de l'expression concourent à donner aux lignes. Nous avons vu que certains effets semblent aller dans le même sens ou s'annuler. Les tensions, le tempo naît de ces mouvements contraires ou renforçateurs.

Nous pouvons représenter le résultat de nos analyses dans le tableau suivant :

Barlotières	Plombs : du bas	du haut
succession vert. → dyn. vert.	158-162° → + lent	112-120° → + rapide
droites horiz. → lentueur	courbes → + lent + horizont. → décélération	courbe-droite → + verticaux → accélération

3. Le rythme et le tempo : expérience religieuse et expérience esthétique

L'interprétation religieuse de cette composition rythmique paraît de plus en plus évidente. Les corrélations semi-symboliques semblent trouver leur place dans notre analyse par isotopies figurative et sémique, ou plus précisément par isotopies figurales, puisque les catégories figurales, fort abstraites et générales, semblent concerner les deux plans de l'expression (l'objet perçu) et du contenu (le sujet percevant).

Le bas horizontal et lent, et par là-même stable, servirait d'assise à la partie supérieure verticale et de plus en plus rapide vers le haut. Au plan du contenu, le terrestre, lieu de l'immanence, serait le socle, le support qui soutiendrait le mouvement transcendantal, l'envolée vers le céleste. La forme oblique des lignes supérieures pourrait ainsi évoquer le mouvement spirituel du religieux qui en partant du terrestre (horizontal) aspire à atteindre le divin (presque vertical) en passant par le terme médiateur (oblique) que constitue la religion et l'abbatiale, dont le célèbre tympan et le fronton sont riches de lignes obliques. Le socle stable du bas indiquerait peut-être la nécessité de s'appuyer sur des bases solides (la foi) pour assurer son ascension.

Le contenu religieux que nous prêtons au vitrail peut apparaître particulièrement euphorisant. En effet, l'objet de valeur, le contact avec le divin, est présent comme accessible, comme le but à atteindre dont le vitrail reproduirait plus ou moins l'expérience. En effet, regarder le vitrail, comme l'a fait l'observateur présupposé par notre analyse, c'est suivre des lignes du regard, vivre une expérience somatique fortement valorisée par le contexte religieux. Cette manipulation somatique et noologique nous paraît d'autant plus efficace que l'absence de cadre et la continuité virtuelle des lignes semblent, malgré la disparition effective des motifs linéaires, favoriser la continuité du mouvement du regard ; les lignes semblent des guides et des instructeurs qui invitent leur observateur à suivre, en partie seul, la « bonne direction ».

Les lignes du vitrail proposeraient donc à leur observateur de faire un parcours somatique par le regard, de sentir et de vivre un parcours physique identique à celui d'ordre spirituel que la religion lui propose de faire.

Cette expérience peut également être présentée comme esthétique. En effet, l'observateur, que nous sommes et que nous avons posé comme instance énonciative dans notre analyse, se laisse guider par les lignes qu'il suit du regard, il semble devenir passif et apparaît soumis au charme de l'objet. Le sujet et son objet semblent alors plus ou moins en osmose lors de l'expérience visuelle, ils fusionnent sous le rythme et le tempo des lignes, à tel point que la vitesse du regard a été souvent considérée comme étant celle de la ligne.

Nous retrouvons donc avec cette analyse d'un objet « esthétique » les termes des analyses de ressentis esthétiques faites par les phénoménologues²⁶ et les sémioticiens, la nature proprioceptive du contact instauré par le sujet avec son objet. Ainsi, dans son étude du phénomène esthétique tel qu'il est décrit par Stendhal dans *Rome, Naples et Florence*, J. Geninasca note la transformation pathémique du sujet et la correspondance instituée entre l'état modal du sujet et la configuration perceptive de l'objet. Le sémioticien présente alors le rythme comme facteur de cette transformation et soutient que la poéticité du rythme tiendrait à cet isomorphisme instauré entre les syntagmes configuratifs de l'objet et modal du sujet²⁷.

Termes des analyses des sentiments esthétiques, le rythme²⁸ et le tempo, la composante figurale par excellence de C. Zilberberg, apparaîtraient donc avec raison dans notre analyse esthétique d'un objet.

26. Influencé par le phénoménologue E. Straus, H. Maldiney situe l'esthétique dans le domaine du pathique, de ce qu'E. Straus nomme le pur sentir (opposé au percevoir qui participe de l'objectivation). La relation sujet-objet serait inefficace, d'après lui, pour rendre compte de l'émotion esthétique. L'expérience esthétique serait celle d'un sujet dans le monde (Umwelt) et non pas avec le monde (Mitwelt). Nulle intentionnalité donc de la part du sujet, mais une réceptivité et une sensibilité faisant en sorte que la conscience ou mieux la présence du spectateur ou de l'auditeur d'une oeuvre d'art n'a pas d'autres structures constitutives que les structures mêmes de l'oeuvre (in *Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie* d'E. Straus 1966 p. 134-136 dans *Regard, parole, espace* 1973).

27. J. Geninasca 1984 p.25

28. D'après H. Maldiney, au moment pathique de l'expérience esthétique, la sensibilité serait mise en branle non pas par la forme des choses, leur Gestalt, mais par leur rythme, leur Gestaltung. Difficile à définir, il présente celui-ci non pas comme un matériau, par exemple celui de la peinture, mais comme *une espèce de mouvement s'inscrivant dans le temps et dans l'espace*, mouvement qui donné à ce matériau le transcende et produit la forme. Il assurerait d'après lui le passage du percevoir (discret) au sentir (continu). Le rythme, d'après H. Maldiney, serait au moment pathique ce que le sens est au gnosique. Il déterminerait la *tonalité affective selon laquelle nous hantons le monde*. (1973 p. 149)

Il est vrai que la forme linéaire de notre objet a facilité l'appréhension et l'analyse du rythme. Cependant, l'abbatiale de Conques peut également apparaître au visiteur comme dotée d'un certain rythme ; sa légère asymétrie horizontale, le désaxement léger de la baie d'axe vers la droite du visiteur, les écarts de luminosité entre la droite et la gauche plus sombre de l'édifice nous semblent également facteurs de dynamisme²⁹, d'un déséquilibre dotant l'architecture d'un tempo lent sur l'axe horizontal, auquel se superposerait le rythme introduit par la succession symétrique des piles sur les deux côtés de la nef. Le tympan très figuratif profite également de cette dissymétrie horizontale et, comme dans la très haute abbatiale, de la prévalence de l'axe vertical grâce à la figure centrée du Christ.

La forme de la baie d'axe apparaît donc à plus d'un titre isomorphe à celle de l'architecture.

Ouverts³⁰ sur le mur et dynamisant, les vitraux se présenteraient donc comme des objets à parcourir et à éprouver, comme des objets esthétiques.

Conclusion

Qu'en est-il de notre projet initial, à savoir rendre compte du parcours génératif de la signification ?

L'observateur posé par notre analyse a produit une lecture variable de l'objet. Plus ou moins analytique ou impressive, celle-ci résulte de la modalisation variable du sujet qui tente de repérer des formes précises des plans de l'expression et du contenu, qui reconnaît des corrélations semi-symboliques, ou bien qui se « laisse aller » à une appréhension plus floue, plus extensive ou expansive, à un type de saisie qui semble ouvrir la voie à un savoir pluriel assurant une narrativisation de l'objet et provoquant en retour une transformation émotionnelle du sujet. Comment ne pas songer à la Madeleine de Proust ou mieux à la perception presque tactile et corporelle de la couleur rouge dont parle M. Merleau-Ponty.

Précisons que ces différentes lectures, dont nous avons présenté les pôles extrêmes, ne se présupposent pas, un observateur peut fort bien regarder les vitraux seulement en analyste ou en « pur esthète passionnel ». Elles ne s'excluent évidemment pas, mais peuvent se succéder et

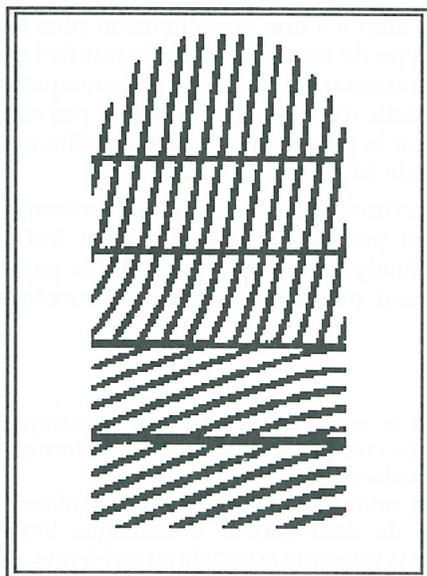
29. L'architecte B. Zévi (1981) oppose la passivité des formes symétriques et fermées (les coupoles) au dynamisme créé par le déséquilibre des formes dissymétriques (les rues des villages médiévaux).

30. L'ouverture et dynamisme semblent évidemment tout à fait compatibles. Notons que pour rendre compte de deux formes d'esthétique littéraire, A.J. Greimas et J. Fontanille utilisent la catégorie aspectale ouvert-fermé. Ainsi, Eluard développerait une esthétique de l'ouverture, l'aspect inchoatif étant un des motifs essentiels exploités par le poète, tandis qu'A. Camus exprimerait celle de la fermeture, manifestée par le développement du thème de l'évanescence dans *La chute* (1991 p. 27-28).

s'influencer. Ainsi, devant le spectacle euphorisant des valeurs axiologiques représentées par les vitraux aux lignes suggestives, un sujet peut décider de les regarder « autrement », de s'ouvrir pathémiquement et de se laisser gagner par l'émotion. Ou bien, tout d'abord ému, étonné par le spectacle qu'il ne connaît pas, il peut maîtriser son émotion et tenter de les aborder plus cognitivement pour distinguer des formes et reconnaître des valeurs.

A côté de cette modalisation extensive ou intense du sujet esthète et analyste, nous avons également pu noter le rôle important que joue son point de vue. En effet, placé en situation frontale et fixe face au vitrail, l'observateur peut encore changer son point de vue en privilégiant certaines lignes ou d'autres, en adoptant une visée dynamique et ouverte sur la forme continue de la ligne ou au contraire en focalisant son attention sur un point précis du vitrail, par exemple sur le point de rencontre entre une barlotière et un plomb. Différemment aspectualisable, son point de vue apparaît instable, placé sous diverses influences, sous celles d'un sujet qui a une habitude du regard ou qui décide de regarder tel élément et sous celles des formes prégnantes des objets qui retiennent ou dirigent son regard.

Instable, le point de vue change de lieu, change d'objet et la perception, mobile et changeante, rend également instable la signification, le sens des objets. Complexe et variable, la perception induit une instabilité sémantique.



Le vitrail de la baie d'axe de l'abbatiale Ste Foy de Conques dessiné par P. Soulages

Bibliographie

- ALEKAN H., *Des lumières et des ombres*, Librairie du collectionneur, Paris, 1991
- BOUDON P., *Introduction à une sémiotique des lieux*, Klincksieck, Paris, 1981
- Conques. *Les vitraux de P. Soulages*, préface de G. Duby, textes de C. Heck et P. Soulages, Seuil, Paris, 1994
- DUBY G., *L'art cistercien*, Flammarion, Paris, 1989 (1976)
- FLOCH J.M., *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Hadès-Benjamens, Paris, 1985
- FROIDEVAUX M., « Vitrail et architecture » in *Métiers d'Art* n°20, nov.1982, p.38-39
- GENINASCA J., « Le regard esthétique », *Actes sémiotiques-Documents* VI, 58, 1984
- GREIMAS A.J., COURTÉS J., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, T.1 1979 et T.2 1986.
- GREIMAS A.J., Fontanille J., *Sémiotique des passions*, Seuil, Paris, 1991
- KANDINSKY W., *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Denoël, Paris, 1969 (1954)
- LE CORBUSIER, *Urbanisme*, Edit. Vincent, Fréal & Cie, Paris, 1966
- LYONS J., *Sémantique linguistique*, Librairie Larousse, Paris, 1980 (1978)
- MALDINEY H., *Regard, parole, espace*, Ed. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1973
- MERLEAU-PONTY M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945
- MERLEAU-PONTY M., *Sens et non-sens*, Nagel, Paris, 1948
- MERLEAU-PONTY M., *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964
- RENOUE M., *L'abbatiale Ste Foy de Conques, de nouveaux vitraux, une nouvelle lumière*, Thèse de doctorat, Toulouse II, 1995
- STRAUSS E., *Du sens des sens*, Millon, Grenoble, 1989 (1935)
- THÜRLEMAN F., *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois tableaux*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1982
- ZEVI B., *Apprendre à voir l'architecture*, Edit. de Minuit, Paris, 1959
- ZILBERBERG C., *L'essor du poème : Information du rythme* T.2, Phoriques, Saint Maur des Fossés, 1985
- ZILBERBERG C., « Présence de Wölfflin », *Nouveaux Actes Sémiotiques* 23-24, 1992.