

Altérité et énonciation visuelle

Marie Renoue

Omniprésente et indéfinissable sinon par son opposition avec l'identité, la notion d'altérité semble partout également pertinente. Il convient donc de délimiter le champ d'application dans lequel nous proposons d'en considérer les valeurs – ici il s'agira de la perception et de l'esthétique – et d'examiner le mode de traitement que recommandent les approches théoriques et méthodologiques qui la prennent en charge – soit ici la sémiotique. Dans le cadre disciplinaire choisi, s'agit-il de la réduire par la recherche de cohérence, de la maîtriser par l'analyse ou d'en exacerber, rhétorique à l'appui, les valeurs oppositives ?

L'étude de l'altérité interrogeant ainsi les pratiques descriptives et analytiques ainsi que leurs enjeux, nous considérerons d'abord la place qu'occupe l'altérité dans la sémiotique de tradition européenne, greimassienne et parisienne, puis le traitement tensif que celle-ci propose de l'opposition fondatrice et fondamentale altérité-identité. Dans le cadre méthodologique ainsi dressé, quelle place et quelle fonction accorder à l'altérité dans une sémiotique de l'énonciation visuelle et de l'esthétique ? Comment décrire les formes de l'altérité que sont le paradoxe et les tensions contradictoires perceptibles dans les œuvres d'*Outrenoir* de

Pierre Soulages et sur lesquelles insistent les critiques et commentateurs de ces oeuvres ?

1. L'altérité en sémiotique

Qu'en est-il de l'altérité en sémiotique greimassienne ?

Dans le premier tome du Dictionnaire d'A.J. Greimas et J. Courtés paru en 1979, l'article consacré à l'altérité est relativement réduit, mais les renvois aux notions d'identité et de différence permettent de mesurer son importance dans le système sémiotique.

L'altérité est d'abord présentée comme un *concept non définissable qui s'opposerait à un autre du même genre : l'identité*. Le couple identité et altérité serait interdéfini *par une relation de présupposition réciproque*. Quant aux opérations impliquées, il s'agit de l'identification censée statuer sur l'identité de plusieurs objets et de la distinction *par laquelle on reconnaît leur altérité* (1979 : 13).

Dans l'article *Identité* (1979 : 178-79), l'importance sémiotique du couple identité-altérité est plus explicite : *il serait indispensable pour fonder la structure élémentaire de la signification*. De même, dans l'article sur la *différence* (1979 : 100), on peut lire que *la saisie intuitive de la différence, d'un écart entre grandeurs serait, depuis Saussure, la première condition à l'apparition du sens*. Outre le passage des opérations d'identification-distinction à la *saisie intuitive* de la différence

qui laisse entendre un degré d'assomption et de maîtrise intentionnelle différent, cette nouvelle définition insiste sur la relation de présupposition qui régit fondamentalement ce couple interdépendant : *la différence ne pourrait être reconnue que sur un fond de ressemblance qui lui servirait de support*, tandis que l'identité ou l'identification d'objets *présuppose leur altérité qui les rend d'abord distincts*. L'un n'allant pas sans l'autre, autant dire que le point de vue est fondamental, puisque c'est lui qui fait prévaloir la différence ou la ressemblance et les motifs qui les régissent.

Notons enfin que, si le couple identité-altérité et celui différence-ressemblance diffèrent par les opérations ou modes de saisie impliqués, le premier désignerait une catégorie et le second la relation présupposée, d'après les auteurs du Dictionnaire qui écrivent : *Ainsi, c'est en postulant que différence et ressemblance sont des relations (saisies et/ou produites par le sujet connaissant) susceptibles d'être réunies et formulées en une catégorie propre, celle de l'altérité/identité, qu'on peut construire, comme modèle logique, la structure élémentaire de la signification* (1979 : 100). La différence et la ressemblance formeraient ainsi l'altérité et l'identité, ou en d'autres termes les valeurs d'écart, de contraste et d'isotopie nécessaires à l'apparition d'une signification.

Ces références au Dictionnaire montrent la valeur fondatrice et générale de l'altérité dans le système sémiotique et laissent également

envisager la pertinence de ce « terme relationnel » – plus ou moins donné et construit par le sujet – aux différents niveaux des analyses. Par ailleurs, une opposition générale semble permettre de comprendre davantage ce terme. Comme l'identité distinguée par P. Ricœur en identité-*idem* et identité-*ipse*¹, il semble possible de distinguer une altérité de l'autre – celle de l'*alter* – et une altérité inhérente au devenir, celle du changement – de la *mutatio* ou du *mutatum* – et de l'altération – abstraction faite de sa valeur négative, évidemment.

En sémiotique visuelle, il peut ainsi s'agir de l'autre : l'objet visé et à saisir, l'objet qui interpellerait le sujet et où pourrait potentiellement s'épuiser le regard toujours insatisfait, dans l'entrelacs du sujet et du monde merleau-pontien (Merleau-Ponty 1945, 1964). Sous l'œil de l'observateur, il peut aussi s'agir de deux objets ou formes contrastées co-présentes, ou d'une grandeur opposée à celle *in absentia* qu'elle convoque par analogie ou par inférence. Et du point de vue d'une sémiotique de l'énonciation visuelle, il y a aussi le devenir de la relation perceptive et de

¹ Le couple philosophique de l'ipséité et de la mêmété semble pouvoir être rapproché sans trop de dommages des concepts d'identité et de ressemblance. L'identité évoque en effet l'*ipséité* : l'identité dynamique narrative de P. Ricœur qui, sujette au changement, serait construite par le maintien d'une intrigue signifiante – ce qui semble en accord avec la mention, dans l'article *Identité* du Dictionnaire, d'un *principe de permanence permettant à l'individu de rester le même, de « persister dans son être », tout au long de son existence narrative malgré les changements qu'il provoque ou subit* (1979 : 179). Travaillée non plus par le changement et sa dynamique mais fondée sur une distinction démarcative, la mêmété, ou répétition d'un « idem », semble convoquer davantage la relation de *ressemblance* – définie dans le dictionnaire de manière imprécise comme *affinité* (1979 : 317) – entre des entités ou *individus* différents. Utilisée en sémiotique visuelle par J.M. Floch (1995) et par M. Renou (2001), l'opposition entre l'identité-ipse et l'identité-idem de P. Ricœur semble en fait peu présente dans la sémiotique parisienne.

ses instances, leur changement ou leur transformation inhérente à la possibilité qu'a la perception de se déployer et au sujet et à l'objet de se modaliser, c'est-à-dire de s'interdéfinir ou de se transformer en partie. Car d'un point de vue énonciatif pour que la signification soit, il faut l'écart, la différence relationnelle et la dynamique du devenir, un devenir qui, faisant également cas de l'identité et de l'altération, éviterait l'inconstance informelle et la stabilité immuable annihilant la sémiose.

Avec cette importance donnée au devenir du complexe identité-altérité, le système sémiotique et son objet deviennent instables² ou plutôt métastables en vertu « d'attracteurs émergents » et développés.

Et en cela, un parallèle peut être fait avec le modèle systémique de G. Simondon et ses prolongements tels que les décrit le philosophe de l'esthétique M. Bernard dans son analyse des formes d'interprétation de l'altérité (2001 : 14-16). Ce système métastable présupposerait en effet *une antériorité du principe d'individuation sur l'individu, une conception de l'être non plus substantielle mais purement relationnelle, une définition du devenir ontologique comme tension permanente* et aussi *un processus d'individuation continuée* – un mécanisme d'individuation à considérer *comme « une tension entre deux réels disparates »*.

² Au début de son étude sur l'altérité et l'identité intersubjectives, E. Landowski écrit : *Vue sous cet angle, la problématique de l'identité ne relève pas seulement d'une logique de la différence et du discontinu, elle appelle surtout la mise en œuvre d'une sémiotique du continu, du « devenir » ou, comme on dit volontiers aujourd'hui, de l'instabilité.* (1997 : 44)

Une description de l'altérité et de la différence qui la fonde en terme de tensions trouve ainsi une justification hors de la sémiotique. Avant d'en donner un exemple avec l'œuvre d'*Outrenoir* de Pierre Soulages, il convient de préciser encore la place de l'altérité dans les études de la perception, d'énonciations visuelles et esthétiques.

2. L'autre et le devenir de l'énonciation visuelle et esthétique

La sémiotique visuelle et celle de l'esthétique ont considérablement évolué depuis deux décennies grâce à une remise en valeur de la phénoménologie évoquée dès Sémantique structurale (1966), reprise avec Sémiotique des Passions (1991) et exploitée depuis dans de nombreux textes, comme par exemple celui d'H. Parret (2001).

Ces références à la phénoménologie semblent permises par une convergence partielle de points de vue. En effet, comme la sémiotique ou comme l'étude de l'altérité invite à le faire, celle-là met l'accent sur la relation, puisque avec la philosophie husserlienne l'objet est « pour » un regard, qu'il est défini comme la synthèse noématique passagère d'une visée intentionnelle. M. Merleau-Ponty a dès 1942 puis en 1945 précisé et illustré sa thèse en ces termes : *Ainsi la forme de l'excitant est créée par l'organisme lui-même, par sa manière propre de s'offrir aux actions du dehors* (1942 : 11) et dans La Phénoménologie de la perception : *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 comme couleur superficielle – elle est en un lieu défini de l'espace, elle s'étend sur l'objet, – ou bien elle devient couleur atmosphérique 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.

(1945 : 262) Outre l'importance accordée à la corrélation et à la co-variation des instances, notons dans cette dernière – et belle – phrase la mise en scène au terme d'un parcours perceptif d'une « fusion » finale qui peut apparaître comme une forme d'altération du sujet au contact avec l'autre, l'objet perçu.

Néanmoins, si l'accent mis sur la forme de la relation est sémiotiquement satisfaisant et même enrichissant pour notre étude de l'altérité, la thèse de l'intentionnalité ainsi définie – dans les premiers écrits de M. Merleau-Ponty – pose problème. Comment en effet accorder toutes les prérogatives de l'identification et de la différenciation à l'intentionnalité, alors qu'elle-même – la relation intentionnelle – doit émerger et se faire ? M. Bernard évoque les variations monadique husserlienne, intersubjective merleau-pontienne ou « passive » d'E. Levinas dans leurs approches de l'intentionnalité pour noter que la problématique de l'Autre est toujours soumise *au champ relationnel d'un sujet en quête de sens*, et que *ce primat d'une conscience interrogative et*

de sa visée humaniste réduit son champ d'intelligibilité et sa validité
(2001 : 12).

Des sémioticiens comme J.-F. Bordron ont également questionné cette prééminence d'une intentionnalité subjective (2001) et la référence de celui-ci à H. Bergson participe de la remise en question non du rôle global de l'intentionnalité mais de sa prééminence constitutive. Avec H. Bergson (1939) en effet, le corps est image parmi les images du monde, puissance d'action comme les autres images et c'est en réaction à une résistance qui contredit son action que le corps, la perception et l'Autre semblent émerger – la mémoire ayant pour fonction de stabiliser et de reconnaître cet autre soustrait à l'entour par réaction.

Que l'on reprenne ou non le système dynamique bergsonien dont J.-Fr. Bordron a noté l'intérêt, il semble en tout cas qu'il faille poser une co-influence des instances de la relation perceptive : le perceptible et le corps percevant³ s'inter-modalisent dans une alternance du sensible et du prédicatif pour reprendre les termes de J.-Cl. Coquet lors d'un séminaire parisien – une alternance continue et décalée⁴.

³ Au sujet de la perception, U. Eco précise que la segmentation de la saisie serait motivée par des lignes de résistance de la chose qui est là : une résistance schématique qui constituerait un *champ de possibles orientés*. Il écrit : *Même en admettant que le schème soit un construct, on ne pourra jamais considérer que la segmentation dont il est l'effet soit totalement arbitraire, parce que cette segmentation (pour Kant et Peirce) cherche en fait à rendre raison de quelque chose qui est là, des forces qui agissent extérieurement sur notre appareil sensoriel en lui offrant au moins des résistances.* [...] (1997, 1999 : 167)

⁴ L'intervention de J.-Cl. Coquet à laquelle il est fait référence ici venait confirmer des points de la communication de J.-Fr. Bordron « L'énonciation comme sémiose » qui s'est tenue le 9 janvier 2001 à l'I.U.F. de Paris. Précisons encore que, si la codéfinition du

En deçà de ces questions sur le rôle de l'intentionnalité, c'est évidemment du traitement de l'Autre en visuel qu'il s'agit – et les tentatives de promouvoir le sensible, la co-émergence systémique des instances subjectale et objectale témoignent de l'effort de l'intégrer comme puissance constitutive et constituée.

Qu'en est-il plus précisément de cette gestion de l'altérité dans les analyses d'expériences esthétiques ? Dans la version la plus radicale présentée par exemple par P. Ouellet, celui-ci définit l'expérience esthétique comme confrontation à *l'altérité la plus radicale et à sa propre identité* (2000 : 8). Dans son analyse d'installations de Roland Poulin (*Déplacement lent*, 1990 et *La nuit, devant soi*, 1992-93), le sémioticien insiste sur l'ébranlement de la subjectivité face à l'altérité fondamentale de l'œuvre d'art, l'empathie et la co-motion assurant la relation des instances, et il évoque l'*altéroception*, la saisie de soi par et à travers l'autre, suivant l'*éthos* de l'autre, sa manière d'être avec nous (2000 : 24-25).

Si la confrontation à l'altérité définit l'esthétique, on peut en étudier les manifestations tensives dans des lieux variés. Il est, avec P. Ouellet, le corps subjectif des installations spatiales désorientées et

prédicatif et du sensible semble acquise, il faut cependant éviter de réduire toute altérité sous le poids du prédicatif et du jugement énonciatif : la saisie est imperfective et c'est cette imperfection qui fonde et motive le parcours énonciatif. Nous devons donc postuler un non-recouvrement du sensible et du prédicatif.

désorientant. Dans notre étude des volumes homogènes de lumière de James Turrell, le sujet, confronté à ces lieux de lumière colorée et dense, devait se départir de ses habitudes perceptives et sensori-motrices (2002).

Avec les œuvres picturales de Pierre Soulages, nous proposons de focaliser notre attention sur d'autres aspects de l'altérité :

- d'abord sur le caractère paradoxal des œuvres d'*Outrenoir* – le paradoxe étant considéré ici au sens courant du terme, comme perception et interprétation d'un phénomène allant à l'encontre de l'opinion commune – ; et ce paradoxe concerne la relation du noir à la lumière – deux termes généralement opposés⁵.
- Puis, nous essaierons de rendre compte du mode de relation tensif entre ces deux percepts considérés généralement non seulement comme différents, mais aussi comme incompatibles et contradictoires.

3. Les noirs de Pierre Soulages : paradoxe et univers tensif

De Pierre Soulages, H. Meschonnic écrit, dans son chapitre intitulé *Un noir lumière : Soulages est le peintre le plus noir de toute*

⁵ Cette altérité ou différence de la lumière et du noir devrait s'affirmer sur un fond identitaire ou compte tenu de leur appartenance à une même catégorie sémiotique. A quelle catégorie rattacher le noir ? Le statut sémiotique du noir est problématique ; M. Pastoreau en a relevé les intégrations et expulsions du domaine de la couleur dans l'histoire (1992). De quelle lumière s'agit-il, celle picturale des peintres ou celle des reflets ? Une déclinaison peu rigoureuse de chaînes corrélatives semble justifier cette opposition sociolectale : noir - sombre - ombreux vs clair - lumineux - lumière ; ce manque de rigueur catégorielle et terminologique permet sans doute les jeux rhétoriques des critiques. Notre étude proposera de définir ces termes en opposition et aussi la nature de leur relation – opposition entre deux termes (de même génération) ou relation hiérarchisée entre un générateur et son produit.

l'histoire de la peinture, et il a réinventé la lumière (2000 : 183). Le paradoxe *noir lumière* semble pouvoir être déployé ainsi : la valeur absorbante du noir contredit la lumière, or le peintre les réunit. C'est donc, outre l'expérience réitérée et intellectualisée de l'absence de luminosité du noir, un savoir inféré qui soutient et fonde le paradoxe. Au regard des tableaux de Soulages, il s'agit d'une modulation des degrés de présence et d'absence de lumière et du noir. En effet, dans les œuvres produites à partir de 1979 que vise H. Meschonnic, plus la texture est noire, moins elle est lumineuse, et plus c'est éclatant moins c'est noir – mais la ténuité de l'éclat indique la modalité du noir sous-jacent et la qualité « assourdie » du lumineux indique le travail réflexif du noir.

Il n'en demeure pas moins que les termes opposés : le sombre du noir et l'éclat d'une lumière reflétée cohabitent. La relation d'opposition du ... ou ... est remplacée par celle du ... et ... Le paradigmatique est rabattu sur le syntagmatique, nous retrouvons la formule de R. Jakobson. Mais, il faut préciser que les termes conjoints sont ici différents des termes disjoints : la relation de conjonction n'est pas sans effet.

Insister sur l'oxymore – la conjonction des contraires – ou le paradoxe est en fait relativement courant dans les écrits et les pratiques artistiques. Au sujet du noir et de la lumière, Michaël La Chance parle du *noir phosphène* de la suie, d'*obscurité lumineuse* au sujet du Maître Eckhart (*Revue d'esthétique* 37, 2000 : 81). François Aubral évoque le

noir intense ... qui sert de lampe ... un noir qui éclaire et fait lumière dans les photographies en noir et blanc de Touhami Ennadre (*Revue d'esthétique* 37, 2000 : 184). Affirmant que le statut du noir change avec les Impressionnistes, H. Meschonnic cite Matisse qui écrivait en 1940 sur *le noir lumineux de jais* ou racontait en 1946 : *Pissaro me disait un jour : « Manet est plus fort que nous tous, il a fait de la lumière avec le noir »*. H. Matisse, qui disait en 1951 de sa toile, *Les Marocains* (1912-16) : *C'est dans cette œuvre que j'ai commencé d'utiliser le noir pur comme une couleur de lumière et non comme une couleur d'obscurité*. (2000 : 187) Et G.G. Lemaire écrit que Soulages aurait réinventé *la lumière noire des mystiques chrétiens dans la sphère de la peinture même* (2006 : 237). Ces citations indiquent la richesse des valeurs de l'expression et du contenu mises en jeu par cette conjonction ; la lumière désignant l'effet de sens associé aux teintes claires ou au blanc – comme dans le clair-obscur⁶ –, l'intensité d'un contraste coloré ou plus rarement la lumière reflétée comme ici sur la surface d'une peinture.

La rhétorique de ces descriptions semble néanmoins un moyen de manifester des tensions apparentes, un moyen de les mettre en valeur

⁶ La corrélation entre les catégories de l'expression et du contenu blanc-noir et lumière-ombre apparaît chez nombre d'auteurs comme P. O. Runge, W. Kandinsky et plus généralement dans la pratique du clair-obscur où le sombre-ombreux environnant aidait à la mise en « lumière » d'une partie plus claire centrée. Sur les contradictions de l'expression, notons que traitant de la couleur de Rembrandt, H. Wölfflin écrit qu'il fait émerger le clair de l'obscur (1992 : 246) – ce qui anticiperait la révision impressionniste de la pratique du noir, d'après H. Meschonnic.

par des formules condensées. C'est donc une complexité sémiotique qu'il s'agit de conserver et de développer dans ces descriptions d'œuvres d'art – alors que l'analyste a plutôt tendance à vouloir résoudre les contradictions et les complexités par désir de cohérence explicative. D'où l'intérêt du style concessif de Cl. Zilberberg qui, opposé au style implicatif, prendrait en charge la complexité ou, du point de vue qui nous intéresse, la présence de l'altérité ou le défaut d'oppositions franches (*certes c'est noir ou sombre, mais c'est aussi lumineux*).

Comment donc analyser le mode relationnel ou tensionnel qui régit le *noir lumière* de Pierre Soulages, la co-présence des opposés ?

Pour évoquer cette œuvre apparue à partir de 1979 dans la production de l'artiste, nous proposons de considérer ce qu'il en dit et de compléter ce dire par des références à ses peintures.

En 1985, l'artiste explique son parcours pictural au sein du noir, ainsi :

Dans ma peinture où il domine, depuis l'enfance jusqu'à maintenant, je distingue objectivement trois voies du noir, trois différents champs d'action.

1° Le noir sur un fond : contraste plus actif que celui de toute autre couleur pour illuminer les clairs du fond.

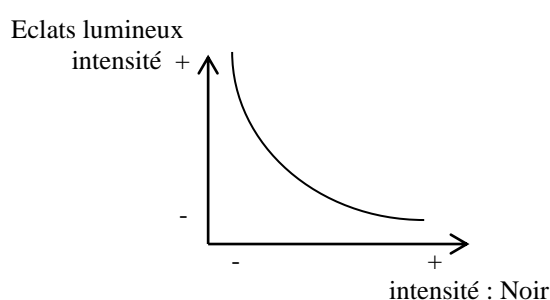
2° *Des couleurs, d'abord occultées par le noir, venant par endroits sourdre de la toile, exaltées par ce noir qui les entoure.*

3° *La texture du noir (avec ou sans directivité, dynamisant ou non la surface) : matière matrice de reflets changeants. [...]* (cit. in *Cat. Soulages 2000* : 101)

La troisième voie qui nous intéresse seule marque l'ultime limite dans l'envahissement de l'espace par le noir et corrélativement l'apparition d'une lumière réfléchie. Avec la disparition des contrastes colorés, le noir perd son rôle d'exhausteur d'intensité ; c'est la *matière, la texture du noir* qui génère et contrôle des *reflets*. Et nous changeons de paradigme, puisque nous passons de l'intensité de la clarté et de la saturation des couleurs peintes aux éclats d'une lumière incidente et réfléchie.

Les propos du peintre semblent favoriser une analyse actantielle. Tout d'abord, l'attracteur ou l'objet de valeur visé est l'intensité lumineuse de reflets – il aurait pu être l'intensité de la profondeur du noir réagissant contre les reflets lumineux sur la surface. Le point de vue orienté, notons qu'il y a les deux actants nécessaires à la mise en tension interactive de la configuration. Ici, les deux actants sont deux modalités de la matière picturale, la texture lisse donc réfléchissante et le noir absorbant – donc deux modalités aux pouvoirs divergents.

S'il y avait dans les autres voies intensification des couleurs et du noir, ici la profondeur⁷ du noir et les éclats alternent en intensité. Cette corrélation inverse peut être représentée par un schéma orthonormé dont il faut préciser le déséquilibre entre l'intensité maximale du noir et une intensité toujours contenue du lumineux :



Ce schéma a cependant l'inconvénient de gommer la réaction entre noir et lumière. Cette réaction, nous la trouvons dans une citation sur le noir devenu *outrenoir* de P. Soulages : « *Outrenoir* » pour dire : *au-delà du noir une lumière reflétée, transmutée par le noir. Outrenoir, noir qui cessant de l'être devient émetteur de clarté, de lumière secrète. Outrenoir, un champ mental autre que celui du simple noir (Op. Cit. 2000 : 102)*. La corrélation inverse est notée mais ce n'est pas une structure de l'*agon* (par exemple celle habituelle qui fait de l'éclat le désintensificateur des couleurs) que développe le peintre, il s'agit plutôt

⁷ Les couleurs sont définies par les teintes, les tonalités et les degrés de saturation. Ces deux derniers paramètres couplés sont déclinés en : vif (saturé et clair), profond (saturé et foncé), pâle (désaturé et clair) et rabattu (désaturé et foncé).

d'un schéma génératif : c'est le noir, désaturé, qui devient modalisateur du trajet et de l'éclat de la lumière reçue – et cette aspectualisation du parcours de la lumière apparaît ici comme un supplément de faire réflecteur corrélé à un amoindrissement d'être sombre du noir qui, en raison de l'absence d'opérateur autre, semble s'automodaliser. La mise entre parenthèses de la texture brillante derrière le terme d'*Outrenoir* favorise cette interprétation plastique et surtout idéologique.

Pour clore cette description, nous pouvons évoquer les distributions ou variations lumineuses et noires qui modalisent ces configurations perceptives – des modulations d'autant plus variables qu'il s'agit de reflets. Ces variations sont de trois ordres : spatial par l'organisation du plan de matière picturale, relationnel par la situation et les déplacements du spectateur et temporel, en fonction de l'intensité de l'éclairage ambiant qui transforme complètement l'aspect tensif du tableau – en effet en fonction du temps, les modulations de luminosité sont ou relativement intenses et ainsi toutes différentes ou elles sont toutes également éteintes (et corrélativement la texture paraît plus ou moins profonde ou plate.) Avec ces œuvres d'*Outrenoir*, c'est donc aussi une sémiotique de la variation et de l'interaction, de l'attention et de la mouvance des apparences qui se met en place – une sémiotique qui signale l'originalité tensive des tableaux changeants de Soulages, donc leur altérité dans le champ artistique et dans le devenir perceptif.

Si l'analyse tensive permet de rendre compte des tensions régulatrices des valeurs et de leurs variations, d'une organisation formatrice ou d'une *Gestaltung* suivant le mot de P. Klee repris par H. Maldiney (1973 : 156 s.), la question de l'émergence du visible pour son voyant est présumée comme résolue par cette analyse des tensions des contrastes. Or les tableaux d'*Outrenoir* semblent donner une certaine légitimité à la question de l'émergence du lumineux ou de la lumière pour un observateur.

La question de l'émergence du lumineux et de son regard se pose en effet parce que l'expérience de ces tableaux a affaire avec la rhétorique, qu'il s'agit de moduler les degrés de présence et d'absence des reflets et du noir. Et la prise en compte des reflets lumineux et de la lumière, s'il est l'attracteur de Pierre Soulages, semble moins évident pour un profane – certains voyant dans les reflets des accidents anodins et extérieurs à la peinture⁸. L'énonciation du visuel présuppose en effet, outre l'alternance du sensible et du prédicatif évoquée plus haut, l'assomption d'un jugement – une reconnaissance fiduciaire assurant la valeur attractive des reflets lumineux.

⁸ Les reflets sur les tableaux sont généralement considérés comme une gêne ou comme l'effet du défaut de maîtrise de son produit par l'artiste. En fait, Pierre Soulages ne produit pas directement de la lumière mais maîtrise les conditions nécessaires pour que « ça se passe ainsi ». Il joue avec la capacité réflexive et modalisatrice de la matière noire qui émettrait *une lumière secrète* – cette aspectualisation du parcours lumineux, à laquelle le spectateur peut être sensible, évoque les descriptions lumineuses de J. Tanizaki (1933).

Cette reconnaissance est culturellement motivée ; les œuvres sont, comme le dit A. Cauquelin, des *objets-textes*. Il s'agirait alors de *donner une présence au sens des mots* – suivant l'expression de R. Barbaras (1994 : 37) –, de réaliser la signification par la mise en présence de ce qui était simplement visé ou, en termes sémiotiques, d'une sémiase de l'identification mettant en corrélation un signifié linguistique et un signifiant perceptible – soient des opérations complexes de traduction (assurant le passage d'un mode d'expression à un autre) et d'appariement (entre signifié linguistique et expression perceptible). Mais la reconnaissance présuppose aussi une opération préalable d'identification d'un visible.

Cette émergence de la visibilité des reflets lumineux, Pierre Soulages l'évoque comme un événement, non pas le résultat d'une visée de la forme – la concrétisation d'une forme imaginée ou recherchée – mais comme l'apparition d'un visible imprévu et imprévisible, d'un « ça se fait » ou « ça s'est fait »⁹. Notant le rôle ambigu d'un modèle virtuel qui sert ici principalement de principe dynamique, d'un moteur pour l'agir, il dit à N. Reymond qui l'interviewe en 1987 :

⁹ W. Kandinsky racontait également l'émergence soudaine et imprévue de motifs abstraits dans ses peintures renversées, et ainsi la mise en évidence de la possibilité de l'abstraction. Au sujet de l'émergence créatrice de la forme à partir d'une matière informe, U. Eco note également : *le processus (écrit par Pareyson : 1954) par lequel l'artiste, en partant de quelque chose d'encore informe que lui présente la matière sur laquelle il travaille, en tire une sorte de suggestion pour entrevoir cette forme qui, une fois l'œuvre achevée, donnera un sens au tout, mais qui n'existe pas encore au début du processus et n'est qu'annoncée par ce quelque chose qui s'amorce.* (1997, 1999 : 176)

[...] J'étais très mécontent d'un tableau que je travaillais depuis des heures. Or, je me suis dit : puisque je m'obstine à travailler cette chose-là, c'est qu'il y a quelque chose qui se passe, en dehors de ce que je crois vouloir et qui m'habite plus fortement que l'idée que j'ai de rater une peinture. Si je pense que je la rate, c'est que je dois avoir plus ou moins un modèle là derrière, que je poursuis malgré moi. Et si je continue à travailler, c'est qu'il y a quelque chose qui me pousse, de beaucoup plus fort que cette espèce de modèle. Je suis allé dormir. Quand je suis revenu, je me suis aperçu que je ne travaillais plus avec le noir, que je travaillais avec le reflet de la lumière sur le noir, que c'était une autre peinture, une autre démarche. Inconsciemment, peut-être que c'est venu des bronzes, comme il est possible qu'ils n'y soient pour rien. Je ne sais pas. Ce n'est qu'après que l'on trouve des raisons et parfois on se trompe (cit. in N. Reymond 1999 : 95).

Mêlées au désir de rationaliser la découverte, les deux modalités du récit de création artistique apparaissent, à savoir l'apparition imprévue de la forme et l'absence de maîtrise de l'artiste. Mais nous pouvons aussi insister sur la valeur du *s'apercevoir*, sur la co-émergence nécessaire du visible et du regard voyant.

Pour rendre compte de cette émergence d'un perceptible et de son spectateur, il semble également possible d'évoquer la saillance de l'objet présent et ses motifs – plutôt que l'intentionnalité du sujet – : soient l'intensité, la mobilité, la répétition et la régularité de la répartition des reflets qui indiqueraient par inférence le caractère désiré, artistique de l'apparition des reflets sur la toile. Les motifs orientant la vision auraient ainsi affaire d'abord avec le tri du dissemblable et le regroupement du ressemblant, des opérations fondatrices de distinction et d'identification accomplies par le regard et dirigées par les contrastes visibles.

Conclusion

Notre étude a consisté en une mise en évidence des tensions perceptibles, des tensions que nous avons considérées comme sous-jacentes à la manifestation d'une altérité. Mais cette altérité est apparue plurielle et complexe dans l'analyse. Il s'agissait de celle inhérente à l'originalité de l'œuvre qui nécessite une adaptation perceptive ou la culture de son observateur ; la question posée étant : comment voir « quelque chose » et en particulier comment voir la nouveauté ? et aussi : comment la dire ? « Néologisme oblige », l'étude de la différence ou plus précisément celle de l'opposition plus dynamique entre deux motifs contradictoires a débouché sur l'étude d'un quelque chose d'autre, un noir générateur de reflets particuliers.

Ce faisant, notre démarche a privilégié la description de l'objet visible et « verbalisable » avec quelques références au discours sur le noir. Cette relative mise entre parenthèses des références et des comparaisons entre l'objet et un autre absent qu'il pourrait convoquer par analogie semble indiquer un certain oubli de la dimension historique de notre objet. Néanmoins, il semble que l'évocation du rôle du créateur laissant l'œuvre « se faire » au gré de l'éclairage du lieu d'exposition, la prise en compte de la mobilité du spectateur, donc d'une multiplicité des points de vue et de l'élargissement du lieu d'observation afférent, également l'attention au plastique et à ses tensions sont les indices d'une certaine modernité. Notre relation au monde est médiante et culturelle, notre regard historiquement formaté, comme l'est également, ainsi que l'écrit P. Ouellet, *l'émergence d'esthésies ou de configurations de la sensibilité propres à une communauté donnée à un moment de son histoire* (2000 : 24).

H. Wölfflin a écrit : *la vision a son histoire, et la révélation de ces catégories optiques doit être considérée comme la tâche primordiale de l'histoire de l'art* (1913 :12). Notre description témoigne en ce sens d'un moment où « ça peut être vu » et où « ça peut être fait ». Nous pensons en particulier pour cette deuxième proposition aux regrets d'H. Wölfflin remarquant que *la vraie ombre* de L. de Vinci était faite par ajout de noir (1916, 1992 : 230), quand le peintre notait ailleurs que *les*

ombres d'un objet blanc [...] sont *azurées* (Notes : t2 : 295). Quant aux références au discours de l'artiste, elles témoignent aussi d'un « ça peut se dire » historique, tel que l'ont étudié J. Geninasca et Ch. Vogel (1993).

La synchronie apparente de notre objet d'étude n'est donc que de surface ; elle note, pour reprendre les termes de G. Simondon, une phase d'équilibre précaire dans un système métastable. Notre analyse n'est donc qu'une première étape avant l'étude comparative et historique.

Bibliographie

- Barbaras R., 1994 : **La perception**, Paris, Hâtier
- Bergson H., 1939 : **Matière et mémoire**, Paris, PUF (1999)
- Bernard M., 2001 : « L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité » in **Protée** 29-2, Chicoutimi, p.7-24
- Bordron J.-Fr., 2002 : « La signification des objets – Sémiotique de la contemplation » in **Sémio 2001**, J. Fontanille éd., CD-rom, Limoges, PULIM
- Encrevé P., 1994, 1995, 1998 : **Catalogue raisonné P. Soulages**, 3 tomes, Paris, Seuil
- Floch J.-M., 1995 : **Identités visuelles**, Paris, PUF
- Fontanille J., 1999 : « Modes du sensible et syntaxe figurative », **Nouveaux Actes Sémiotiques** 61-62-63, Limoges, PULIM

- Fontanille J. et Zilberberg Cl., 1998 : **Tension et signification**, Hayen, Mardaga
- Geninasca J., 1984 : « Le regard esthétique », **Actes sémiotiques-Documents VI**, 58, CNRS-EHESS
- Greimas A.-J., Courtés J., 1979 et 1986 : **Sémiotique - Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, 2 tomes, Paris, Hachette
- Kandinsky W., 1912 : **Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei - Du spirituel dans l'art**, trad. P. Volboudt, Paris, Denoël (1969)
- Landowski E., 1997 : **Présence de l'autre**, Paris, PUF
- Lemaire G.G., 2006 : **Le noir**, Paris, Hazan
- Maldiney H., 1973 : **Regard, parole, espace**, Lausanne, L'Age d'Homme
- Merleau-Ponty M., 1964 (posth.) : **Le visible et l'invisible**, Paris, Gallimard (1999)
- Merleau-Ponty M., 1945 : **Phénoménologie de la perception**, Paris, Seuil (1993)
- Merleau-Ponty M., 1942 : **La structure du comportement**, Paris, PUF (1990)
- Meschonnic H., 2000 : **La rythme et la lumière**, Paris, Odile Jacob
- Ouellet P., 2000 : « Du sujet à l'œuvre : la catégorisation *esthétique* du soi comme autre » in **Visio** 5-1, Montréal, p.19-28

- Parret H., 2001 : « Présences », **Nouveaux Actes Sémiotiques** 76-77-78,
Limoges, PULIM
- Pastoureau M., 1992 : **Dictionnaire des couleurs de notre temps**, Paris,
Bonneton
- Renoue M., 2002 : « Sémiotisation du visible et du sensible. Une
description de l'expérience perceptive » in **Degrés** 112, Bruxelles,
p.b.1-b.26
- Renoue M., 2001: **Sémiotique et perception esthétique**, Limoges,
PULIM
- Revue d'esthétique** 37, 2000 : « De la lumière », Paris, J.-M. Place
- Reymond N., 1999 : **La lumière et l'espace**, Adam Biro
- Runge P. O., (posth.) : « La sphère des couleurs » trad. E. Michaud in
Critique Histoire/théorie de l'art 315/316, p.781-797 (1973)
- Vinci L. de (posth.) : **Les carnets**, trad. L. Servicen, Paris, Gallimard
(1942 : 1987)
- Vogel Ch., 1993 : **Diderot : L'esthétique des « Salons »**, Berne, Peter
Lang
- Zilberberg, Cl., 2003 : « Eloge de la noirceur » in **Protée** 31-3,
Chicoutimi, P.U. du Québec, p.43-55
- Zilberberg Cl., 2002 : « Précis de grammaire tensive » in **Tangence** 70,
Rimouski, P.U. du Québec, p.111-143

Zilberberg Cl., 1992 : « Présence de Wölfflin », **Nouveaux Actes
Sémiotiques** 23-24, Limoges, PULIM

Wölfflin H., 1916 : **Kunstgeschichtliche Grundbegriffe - Principes
fondamentaux de l'histoire de l'art**, trad. Cl. Et M. Raymond, Paris,
Gérard Monfort (1992)