HAL
open science

La couleur, un paradigme qui se joue de la rationalité ? sur l'exemple des vitraux de P. Soulages

Marie Renoue

To cite this version:

Marie Renoue. La couleur, un paradigme qui se joue de la rationalité ? sur l'exemple des vitraux de P. Soulages. Logiques des langages, Colloque d'Albi, 1996, Albi, France. hal-03871018

HAL Id: hal-03871018

https://amu.hal.science/hal-03871018v1

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.

MALMBERG, B., *Signes et symboles, les bases du langage humain*, Éditions Picard, Paris, 1977, 454 p.
MERLEAU-PONTY, M., *Le visible et l'invisible, (suivi de notes de travail)*, Gallimard, Paris, 1964, 360 p.
METZ, Ch., *Le signifiant imaginaire*, Coll. 10/18 N° 1134, Union Générale d'Édition, Paris, 1977, 371 p.
PANOVSKY, E., *La perspective comme forme symbolique*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1975, 273 p.
SAINT-MARTIN, F., *Sémiologie du langage visuel*, Presses de l'Université du Québec, 1987, 307 p.
SAINT-MARTIN, F., *La théorie de la Gestalt et l'art visuel*, Presses de l'Université du Québec, 1990, 147 p.
VETTRAINO-SOULARD, M-C., *Lire une image : analyse de contenu iconique*, Armand Colin, Paris 1993, 190 p.

LA COULEUR : UN PARADIGME QUI SE JOUE DE LA RATIONALITÉ ?
SUR L'EXEMPLE DES VITRAUX DE P. SOULAGES

Décrire la ou les couleur(s) d'un objet peut paraître, pour un analyste soucieux de précision, une gageure difficile à soutenir. Ainsi mon intérêt pour la couleur était tout d'abord d'ordre purement pratique ; il s'agissait simplement de décrire les formes chromatiques de l'objet que j'avais choisi, à savoir les vitraux dessinés par P. Soulages et posés en avril 1994 sur l'abbatiale romane Sainte-Foy de Conques. Ce projet s'est vite avéré complexe, non seulement en raison de la configuration évolutive de mon objet, mais aussi à cause de lacunes terminologiques et méthodologiques.

Que la description des couleurs d'un vitrail constamment soumis aux variations lumineuses soit malaisée, tout spectateur en est convaincu. Habitué à traiter toutes les transformations sous formes de programmes narratifs, le sémioticien peut tenter de narrativiser ces variations chromatiques, c'est-à-dire de faire de la substance chromatique en devenir le sujet d'une histoire physique de lumière et de réflexion. Mais ce refuge offert par la grammaire narrative semble colmater une difficulté plus grande, à savoir décrire le paradigme de la couleur.

Le premier accroc à l'analyse descriptive qui se présente comme inévitable, c'est la perte qu'entraîne le passage du perceptif au linguistique. Comment rendre compte des subtiles tonalités et des variations progressives de couleur ? Les termes utilisés recouvrent des spectres assez larges que l'utilisation de paraphrases permet parfois à peine et non sans ambiguïté de préciser. Autre difficulté insurmontable, la perception des couleurs apparaît sujette à plus ou moins de variations interindividuelles. En effet, le degré d'attention du sujet et son pouvoir de discrimination sont des variables à ne pas négliger. Les travaux

réalisés par B. Berlin et P. Kay[1] semblent certes indiquer l'existence de catégories chromatiques panhumaines et la part que jouent le culturel et le linguistique dans la discrimination des "couleurs intermédiaires", il n'en demeure pas moins que dans une culture donnée, le pouvoir de discrimination d'individus, également attentifs, est parfois fort différent, ainsi que le montre l'épreuve des nuanciers dont certains individus issus d'une même culture ne perçoivent pas toutes les "nuances". Plus subtil semble également le problème posé par une habitante de Conques regrettant l'absence de couleur des vitraux qui m'apparaissaient au même moment dotés de modulations colorées tout à fait perceptibles. Qu'elle puisse les voir me semblait fort probable, mais ces couleurs différentes de celles plus vives des vitraux traditionnels ne "valaient pas manifestement en tant que couleurs".

Ces carences de terminologie et d'objectivation assumées, l'analyste, soucieux de conserver à son discours une certaine validité scientifique, peut alors recourir aux outils méthodologiques offerts par les différentes approches physiques, chimiques ou artistiques de la couleur. Les distinctions faites permettent alors autant que faire se peut de décrire la forme de l'expression des objets. Si les vitraux de P. Soulages, ainsi que ses peintures invitent à réviser les classifications faites et à s'interroger sur le statut de la brillance, l'intérêt de ces distinctions est indéniable ; elles rendent compte en partie de ce que F. Thürleman (1985) appelle la signification immédiate ou directe et J. Geninasca (1990, 1992) la saisie molaire. Au niveau perceptif, ces composants de la couleur permettent de décrire les différents types de contrastes chromatiques en jeu, et ce faisant l'articulation de la surface en zones topologiques et la saisie formelle des configurations plastiques.

Pour le sémioticien amoureux de la sémantique, ces opérations d'identification et de dénomination peuvent n'apparaître qu'une des faces obligées de la sémiotique du visible, l'autre et non la moindre

[1]Le paradigme de la couleur a fait l'objet de nombreuses recherches en sciences cognitives, linguistiques et ethnologiques. En 1961, L. Hjelmslev ou H.A. Gleason remarquaient ainsi que la couleur était l'objet d'articulations sémantiques différentes et non concordantes, si l'on comparait les données de différentes langues, française, kymrique, allemande, danoise ou africaines. (Etude évoquée par J. Courtés 1991, p.22-25) Huit ans plus tard, B. Berlin et P. Kay reprennent l'étude du paradigme de la couleur, remettant de fait en question le postulat de leurs prédécesseurs qui posaient une adéquation implicite entre les catégories perceptives et linguistiques. Après des observations linguistiques et ethnologiques, il apparaît que l'encodage pauvre de certaines langues (les Dani de Nouvelle-Guinée utilisent deux termes pour exprimer les couleurs) n'est pas corrélé à un appauvrissement du domaine de la couleur, qu'il existe au contraire onze catégories de couleur essentielles qui constituent comme des universaux perceptifs panhumains. La structure interne des catégories de couleur n'est cependant pas uniforme; s'il existe des termes fonctionnant comme point focal de la catégorie valable pour tous, il existe aussi des variations d'origine culturelle aux frontières des catégories de couleur. (Travaux cités par F. Varela, 1993, p. 228).

étant la forme du contenu ou, pour reprendre les mots de F. Thürleman, la signification physionomique dont il décèle la présence dans les écrits de W. Kandinsky. C'est dans cette quête de la signification des couleurs que le rationnel, celui que l'on considère comme scientifique, semble faire défaut. Là semble apparaître une autre forme de rationalité plus symbolique ou intuitive, celle qui préside lorsque nous traitons du vert comme d'une couleur calmante, du rouge comme symbole de la passion, de l'amour, du combat, la couleur dans laquelle Wagner aimait, d'après la petite histoire des grands hommes, se plonger aux moments de création musicale.

La couleur a donc partie liée avec la ou les rationalité(s). Mon projet initial de description, tout en voyant ses ambitions analytiques quelque peu réduites, semble nécessairement uni à un questionnement sur les outils méthodologiques qui permettent une description cohérente, donc rationnelle de la configuration perceptive et de la sémantique des couleurs présentées par les vitraux de Conques. Fidèle au double programme théorique et pratique de la sémiotique, mon exposé comportera par conséquent deux parties, l'une plus méthodologique et théorique proposera un examen des différentes approches sur la couleur, la seconde traitera d'un exemple plus précis.

I. LA COULEUR RATIONALISÉE ?

Objet d'étude et de théories diverses depuis l'antiquité[1], la couleur est actuellement le lieu de distinctions nées durant le XVIIIè siècle. Je ne désire pas retracer ici la longue histoire des errances au sein du paradigme de la couleur, mais seulement exposer les outils d'analyse tels qu'ils nous sont offerts aujourd'hui dans les divers ouvrages de physique, de perception ou d'art.

1. De l'abstraction à la contextualisation de la couleur

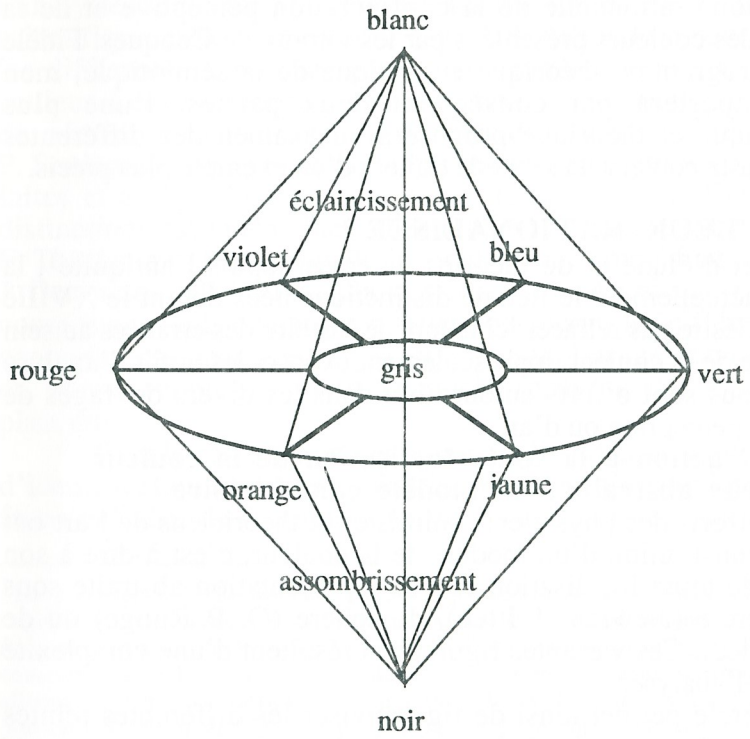
a. La couleur abstraite : un modèle combinatoire

Les efforts des physiciens, chimistes et théoriciens de l'art ont abouti à la constitution d'un modèle de la couleur, c'est-à-dire à son abstraction de toute localisation et à sa représentation abstraite sous forme de cercle (Newton, J. Itten), de sphère (O. P. Runge) ou de toupie (P. Klee). Ces variantes figuratives résultent d'une complexité différente de l'analyse.

Le cercle permet ainsi de figurativiser les différentes teintes chromatiques de la couleur, à savoir le bleu, le jaune, le rouge, l'orange, etc. Dans la sphère dessinée par O. P. Runge, les teintes achromatiques, le blanc, le noir et le gris, sont présentées et localisées de façon à compléter la formule combinatoire des teintes chromatiques.

[1]Pour un exposé des différentes théories sur la couleur, voir M. Déribéré (1970), G. Lecerf in *le Catalogue Caméléon Vermillon* (1989) et le texte d'O. P. Runge (traduit par E. Michaud, 1973) présentant une description de la couleur qui a influencé implicitement ou explicitement nombre de traités actuels.

Symboliquement situés en haut et en bas, le blanc et le noir sont placés autour du cercle chromatique, la distance équivalente qui les sépare des différentes teintes permet de représenter les variations de clarté et d'assombrissement des teintes, à savoir les rouges, les bleus... plus ou moins clairs ou foncés. Avec cette représentation des teintes et de ce qu'il est convenu d'appeler la luminosité, apparaît la troisième distinction de la couleur, la saturation. Situé au centre du cercle et entre le noir et le blanc, le gris est le point d'intersection entre les teintes complémentaires ; il représenterait le degré zéro de saturation des teintes chromatiques. Le motif de la toupie présentée par Klee ajoute à cette représentation "tripartite" de la couleur le dynamisme optique, les couleurs semblant, nous le verrons plus loin, convoquer plus ou moins physiologiquement leur contraire.



Ces représentations spatiales de la couleur décomposée en fonction de la valeur des contrastes de teinte, luminosité et saturation paraissent tout à fait rationnelles ; une opération logique de combinaison préside à la situation de chaque élément[1]. Considérons avec plus d'attention la logique de ce bel arrangement combinatoire.

[1]Sur la combinaison des couleurs, cf. P. Boudon, 1980, p. 109-114.

Le cercle chromatique dessiné par Newton avec les sept teintes obtenues par décomposition prismatique de la lumière est transformé par P.O. Runge (et par Goethe) qui reprend les trois couleurs primaires découvertes vraisemblablement en 1731 par Le Blond. Combinées, ces couleurs primaires, rouge, bleu et jaune donnent les couleurs secondaires, à savoir violet, vert et orange[1]. A la teinte née de ces fusions de deux couleurs primaires s'oppose comme négation ou complémentaire la troisième teinte ; ainsi bleu + jaune Æ vert et vert est le complémentaire de rouge ou, pour reprendre la formule de P. Boudon, vert = non-rouge. *La loi du mélange détermine* ainsi *la positivité d'une couleur et la négation d'une autre*. Enfin, le mélange de couleurs secondaires ou complémentaires aboutit plus ou moins au gris, à la négation ou désaturation des teintes.

Le cercle chromatique repose donc sur des opérations logiques, le produit et la négation. Si rationaliser consiste bien à unifier la pluralité des phénomènes sous un principe cohérent, la formalisation spatiale des couleurs apparaît des plus rationnelles.

Le grain de sable du système apparaît sans aucun doute avec Schopenhauer qui propose de réviser le "cercle de Goethe" en prenant en compte la luminosité différente des teintes. Il modifie donc en conséquence la quantité des couleurs primaires et secondaires sur le cercle ; décomposant le cercle en trois parties égales pour chaque primaire et sa complémentaire, il alloue respectivement au jaune et au violet le 1/4 et les 3/4 d'une partie, au bleu et au orange le 1/3 et les 2/3 d'une autre et enfin au rouge et au vert la moitié de la dernière partie du cercle. La luminosité n'est donc plus cantonnée à l'axe vertical de la sphère des couleurs. Quant à la saturation, elle aussi semble avoir affaire avec la sphère dans son ensemble. Plus une couleur est claire ou sombre, plus elle sera considérée comme désaturée. Dora Vallier (1979), évoquant les différentes expériences sur la rapidité de perception des couleurs, présente au contraire le vert comme la couleur la moins saturée (moins que le jaune) et le rouge comme étant la plus saturée. La définition des termes semble donc des plus floues, ce qui permet au Groupe m (1992) de proposer un autre schéma où vert et rouge sont également saturés, le brun "sursaturé" et le rose désaturé.

Ces contradictions ne sont évidemment pas anodines ; elles témoignent d'un défaut du modèle et, nous le verrons, de son caractère parfois peu opérationnel. Quant au schéma spatial des couleurs, il semble que la prise en compte des valeurs qualitatives de teintes et quantitatives de luminosité et de saturation en demande une révision difficile à mener. Le défaut de cohérence de la représentation spatiale

[1]Sur la périphérie de ce cercle de transformations chromatiques graduelles peuvent être situées des teintes intermédiaires (tertiaires...), ainsi que le propose J. Itten (1981). La valeur des contrastes ainsi obtenus est par conséquent sans cesse amoindrie, comme nous le montrent les nuanciers.

des couleurs ne peut être levé que si nous oublions les dénominations de luminosité, saturation et teintes qui, absentes dans le texte originel de P. O. Runge, y ont été ajoutées par la suite (cf. le commentaire néanmoins prudent d'E. Michaud).

b. La luminosité... et la brillance ?

D'après la toupie de la couleur, la luminosité est définie par la quantité de noir ou de blanc qui mélangés à la teinte chromatique déterminent son obscurcissement ou sa clarté. Cette définition restrictive de la luminosité comme synonyme de l'opposition graduelle clarté-obscurité n'est cependant pas sans poser quelques problèmes au commentateur de peintures et de vitraux. Les théoriciens de la couleur semblent en être plus ou moins conscients lorsqu'ils définissent la luminosité comme clarté ou comme l'opposition plus classique du "clair-obscur", tout en la présentant "objectivement" comme indice de réflexion de la lumière et l'utilisant parfois même comme synonyme de brillance.

Certes, "rendre" dans le langage pictural la brillance d'un objet du monde représenté, c'est jouer avec la clarté des couleurs ; mais que dire alors des peintures de P. Soulages ? Dans ses premières toiles qui mêlaient le noir à d'autres couleurs, blanche, rouge ou bleu, la luminosité était obtenue par effet de contraste simultané, la clarté de la couleur était comme valorisée par la présence contrastive du noir. Dans les toiles plus récentes entièrement "noires", ou bien d'"outre-noir" comme les présentent P. Soulages et P. Encrevé, auteur de son catalogue raisonné, la luminosité de la toile est due à la brillance du matériau et non plus à sa clarté. Plus précisément, ces tableaux sont recouverts d'un enduit "noir" et brillant qui prend des reflets colorés variables en fonction du temps et du lieu.

Doit-on alors considérer la brillance comme une des composantes de la luminosité avec la clarté ou bien l'exclure de la couleur et la rapprocher de la lumière ? Cette appartenance à l'une ou l'autre classe n'est pas anodine ; elle influence l'interprétation narrative de la coloration de l'objet, voire l'identité de celui-ci. En effet, ou la brillance appartient au domaine de la lumière et, en tant que telle, elle peut modifier la couleur définie d'un objet ; ainsi nuirait-elle à la couleur "noire" des tableaux de Soulages. Ou bien, la brillance constitue (ou participe de ou à) la couleur "intrinsèquement" variable de l'objet, auquel cas les reflets qui apparaissent seraient l'expression de la couleur variable de l'objet et la brillance manifesterait le pouvoir intrinsèque de transformation chromatique de l'objet. La définition préalable de l'objet influence assurément ce choix interprétatif ; soit l'objet est arrêté et défini "une bonne fois pour toutes" et la lumière réfléchie et absorbée est nuisible, soit dans une relation de type contractuel l'objet est considéré comme étant en perpétuel devenir, comme l'émergence d'un

contexte formel (lumineux, coloré, eidétique) et culturel variable qui le fait "être"[1].

Pour ma part, j'aurais tendance à privilégier la seconde hypothèse et à faire de la brillance une composante de la couleur et de la luminosité. Quelle serait alors la différence entre la brillance et la clarté, ces deux composantes de la luminosité ? D'un point de vue phénoménal, la clarté et la brillance semblent "s'exprimer différemment". L'objet clair est visible, situé "spatialement" et matériellement. Avec la brillance, l'effet est plus déroutant ; l'objet paraît plus saillant, il s'impose et attire le regard, mais presque pour lui échapper. L'éclat de l'objet brillant semblerait ainsi participer de la mouvance, du relationnel, l'objet apparaissant également comme reflet mobile d'un ailleurs par opposition à la clarté qui en "ferait" plutôt un objet face au monde environnant.

Composante généralement admise de la couleur, la luminosité pose donc le problème des relations entre la lumière (comme son nom l'indique) et la couleur. Faut-il voir là l'une des passerelles entre les catégories distinguées par Condillac (le luminaire, le chromatique et l'eidétique) et considérer plus avant le problème de l'intensité pour différencier des relations polémiques ou contractuelles ? Ou bien encore faut-il complexifier les représentations abstraites de la couleur, différencier des états de la couleur, la sphère des couleurs de P. O. Runge n'ayant alors de pertinence que pour un certain état de la couleur, la couleur picturale des peintres qui n'exploitent pas la brillance de surface de certains matériaux ?

c. Des états de la couleur

La nécessité de distinguer différents états de la couleur apparaît en effet dans quelques ouvrages. Généralement sont ainsi différenciées la lumière colorée et la couleur-pigment. La couleur-pigment, celle d'une feuille de papier, résultant de l'absorption de certaines longueurs d'onde, est dite soustractive ; la superposition de filtres diversement colorés engendre ainsi du noir. Les mélanges des lumières colorées sont au contraire présentés comme additifs ; la superposition de faisceaux lumineux des différentes teintes engendrant une lumière blanche qui, par décomposition, donne les différentes teintes du spectre[2]. La

---

[1]Ce deuxième type d'interprétation narrative offre l'avantage, si c'en est un, de maîtriser le caractère quelque peu ambigu des relations entre la couleur et la lumière. Pour apparaître, les couleurs (le monde en général) ont besoin de la lumière, de cette lumière qui dans le monde de la physique déterminerait les caractéristiques mêmes de la couleur ; faire de la lumière à la fois la condition sine qua non et "l'ennemi" de l'apparition de la couleur peut sembler quelque peu paradoxal, à moins de considérer que c'est l'intensité de la lumière (réfléchie ou émise) qui gouverne ce renversement de situation.

[2]En peinture, les mélanges dits soustractifs sont obtenus par la fusion de couleurs sur la palette et les mélanges dits additifs par le système du pointillisme exploité par Seurat. Des touches de couleurs différentes sont ainsi synthétisées par l'œil à une certaine distance. Un des vitraux de P. Soulages semble présenter le même procédé pointilliste. Situé près de la

transformation du cercle chromatique de Newton marque ainsi un passage de la lumière colorée à la couleur-pigment.

J. Albers (1974)[1] différencie également la couleur surface (vraisemblablement la couleur-pigment décrite auparavant) des couleurs-pellicule et volume. Celle-ci varie en intensité suivant la quantité de l'objet coloré ; le thé présent dans une petite cuiller paraît ainsi d'une teinte moins soutenue (moins foncée et saturée) que le même thé visible en plus grande quantité dans la tasse. La couleur-pellicule apparaîtrait par réflexion de couleur sur une surface initialement blanche ; ainsi en est-il du plafond blanc qui présente dans certaines conditions d'éclairage la couleur chromatique des murs qui le soutiennent. M. Merleau-Ponty (1948)[2] évoque également d'autres types de couleur, une couleur transparente, sorte d'hologramme en trois dimensions qui n'est pas sans évoquer la couleur-volume de J. Albers, mais aussi le reflet, les couleurs ardentes, rayonnantes ou d'éclairage. Ces distinctions entre différentes manifestations de la couleur semblent s'appuyer en partie sur des variations d'occupation de l'espace, sur l'importance de la profondeur et de l'expansion de la couleur.

La représentation spatiale de la couleur abstraite décrite auparavant voit donc son champ d'activité quelque peu restreint devant ces couleurs transparentes, pellicules et reflets qui demandent un réajustement méthodologique. Cette variabilité phénoménale peut encore être précisée par la prise en compte de phénomènes perceptifs que les traités sur la couleur signalent généralement.

d. Perception de la couleur

Pour assurer le caractère scientifique de la classification, les auteurs des ouvrages sur la couleur ont pris l'habitude d'évoquer les correspondances entre des données physiques sur la lumière et les constituants de la couleur ; la teinte correspondrait ainsi à la longueur d'onde de la lumière réfléchie, la luminosité à l'intensité de la lumière et la saturation à la composition spectrale[3]. En fait, cette belle correspondance s'évanouit lorsque l'on procède à des expériences psychophysiologiques et à des mesures physiques ; un sujet peut en effet déclarer voir un objet vert quand bien même aucune longueur d'onde moyenne (celle du vert) n'est décelable physiquement parlant[4]. Il convient donc de souligner la relative indépendance entre une physique des couleurs qui en mesure les caractéristiques lumineuses et

baie d'axe, un vitrail du déambulatoire paraît ainsi vert de loin, et composé de taches bleues et jaunes de près.

[1] J. Albers, 1974, p. 74.

[2] M. Merleau-Ponty, 1948, p.353.

[3] In P.H. Lindsay, D.A. Norman, 1980, p.89.

[4] In F. Varela, 1993, p. 212-217.

la perception des couleurs dont certaines particularités ont fait l'objet d'expériences en psychophysiologie.

Ont ainsi été évoqués les contrastes successifs et simultanés provoqués par et dans la perception des couleurs[1]. Le contraste successif ou marginal, expliqué physiologiquement par une sorte de fatigue rétinienne des cônes visuels excités, désigne l'apparition successive ou marginale de la couleur complémentaire à celle perçue[2]. Quant au contraste simultané, il naît d'une opposition syntagmatique et non plus paradigmatique ; les valeurs divergentes de deux couleurs co-présentes sont intensifiées et ceci principalement aux zones de contact entre les deux couleurs. Ces deux types de contraste semblent donc fonctionner comme une affirmation ou intensification des valeurs co-présentes ou au contraire comme une négation partielle ou atténuation des valeurs perçues trop longtemps ou trop intensivement. De cette dernière "opération" semble également procéder l'accommodation visuelle des sujets qui, plongés dans une obscurité ou une clarté trop intense, s'y accommodent petit à petit. Ces variations syntagmatiques de l'estimation des couleurs concernent toutes les distinctions faites auparavant, à savoir la perception de la luminosité, de la saturation et des teintes.

Un phénomène perceptif inverse est également évoqué dans différents ouvrages[3], il s'agit de la constance de la couleur. M. Merleau-Ponty remarque ainsi qu'une feuille de papier blanc est "perçue" comme étant blanche même dans l'ombre. Les couleurs perçues des objets demeureraient donc constantes malgré de grandes différences d'éclairage. Pour rendre compte de ce phénomène de manière rationnelle, le phénoménologue distingue la couleur-qualité de la couleur-fonction, précisant que le papier perçu dans l'obscurité n'est pas blanc, mais "vaut pour blanc". Le champ environnant plongé également dans la pénombre étant pris en compte, la perception serait réajustée en conséquence. Pour reprendre les termes de F. Varela, il y aurait une logique de la perception, une cohérence perceptive nourrie de notre expérience du monde qui en modifierait en retour l'appréhension. Précisons également qu'activité sémantique et structurée, la perception apparaît également mobile en fonction des éléments privilégiés temporairement par le sujet percevant.

L'étude du plan de l'expression des couleurs nous a donc amené à voir la couleur comme un phénomène pluriel et comme l'objet de points de vue différents mettant en scène des cohérences propres et

[1] Cf. P.H. Lindsay, D.A. Norman, 1980, p. 87 à 104, sur la perception de la "brillance" (la brillance est alors utilisée comme synonyme de clarté) et p.107 à 121, sur la couleur.

[2] In E. Marx, 1989, des exercices pratiques sur la perception des contrastes de couleur.

[3] F. Varela, 1992, p. 217 ; M. Merleau-Ponty, 1948, p. 279, 351-55, 361-62.

parfois incompatibles les unes avec les autres. Qu'en est-il du plan du contenu ?

2. Du sens de la couleur

a. Corrélations semi-symboliques et modalisations pathémiques du sujet

Nous savons tous, même si nous n'accordons aucune valeur à ces "croyances", que les couleurs sont corrélées à certains contenus ou à certains effets[1]. Même si nous omettons le cas trop spécialisé des blasons, il semble établi dans notre société que le rouge est la couleur de la passion, du couple antithétique Eros-Thanatos, que le blanc est symbole de pureté, le noir du deuil, le vert de la nature, que l'or a trait, comme le métal qui lui a donné son nom, au domaine de la richesse et parfois du merveilleux...

Ces valeurs sémantiques, parfois morales (le mal est symbolisé par le noir, le bien par le blanc...) apparaissent également dans les traités et les schémas des peintres. Il semblerait que la prise d'indépendance de la couleur par rapport au motif ait même incité tout particulièrement les peintres témoins de cette fracture à développer tout un langage des couleurs. Matisse évoque cette utilisation non iconique de la couleur en ces termes : *Quand je mets du vert, ça ne veut pas dire de l'herbe ; quand je mets du bleu, ça ne veut pas dire du ciel* [...]. *J'ai rendu par du rouge une table de marbre vert ; ailleurs, il m'a fallu une tache noire pour évoquer le miroitement du soleil sur la mer*[2]. Les écrits de Kandinsky, de Klee, de J. Albers, les travaux de Delaunay ou de P. Mondrian témoignent aussi de cet intérêt pour la couleur et de la nécessité de traiter de son contenu. Certaines des corrélations relevées par les peintres nous sont devenues familières, par exemple les corrélations entre les couleurs et les "humeurs", le chaud et le froid, l'humide (vert) et le sec (violet, rouge, orange).

Le projet de ces artistes n'est cependant pas de relever des corrélations sémantiques purement culturelles, mais de noter les effets que la couleur peut avoir sur son observateur, ce dont rend compte l'utilisation d'une terminologie caractérologique. Interprétant une de ses œuvres, Kandinsky évoque la délicatesse d'un rose estompé et de limites effacées, la grossièreté, légèrement détonante d'un ensemble rouge-bleu avec des lignes acérées quelque peu méchantes, fortes et très

[1]Dans son petit ouvrage synthétique sur la couleur, M. Déribéré (1964) consacre ainsi deux paragraphes sur le pouvoir et le langage des couleurs (p.79-96). Les quelques observations "transhistoriques et transgéographiques" qu'il nous présente pourraient laisser entendre que ces valeurs sémantiques prêtées aux couleurs sont universelles. Plus prudente, j'ai cependant préféré restreindre la portée de telles corrélations (la couleur du deuil, noire dans notre société, est blanche ailleurs, ou noir et blanc comme dans la Grèce antique. Point commun: elle est achromatique; mais l'est-elle partout ?).

[2]Citation in J. Clay (1975, p.25).

précises[1]. Les Fauves ont utilisé avec hardiesse les couleurs pures et contrastées pour leur valeur énergétique, psychique et rythmique. Delaunay évoque également le rythme des couleurs en ces termes : *la couleur est forme et sujet. C'est la couleur elle-même qui, par ses jeux, par sa sensibilité, ses rythmes, ses contrastes, forme l'ossature du développement rythmique*[2].

Ces valeurs rythmiques, dynamiques des couleurs ne nous sont pas étrangères. Nous parlons parfois du chatoiement des couleurs, de leur effet de rétrécissement ou d'élargissement, de rapprochement ou d'éloignement. Les artistes[3] essaieront de préciser et d'exploiter ces valeurs de la couleur, les effets qu'elle est censée avoir sur le spectateur.

b. Une rationalité du sensible ?

Pouvons-nous exploiter ces données sur le contenu de la couleur ? Les corrélations symboliques évoquées auparavant ne peuvent être négligées ; le sémioticien qui voudrait étudier des systèmes de signification ne semble pas pouvoir en faire réellement l'économie. Néanmoins, nous pouvons nous interroger sur la valeur heuristique de telles corrélations. Elles consistent généralement à poser des évidences, à procéder à un jeu de "signe-renvoi" entre l'objet décrit et un ailleurs culturel. Nous pouvons évidemment nous appuyer sur les configurations propres de l'objet pour assurer ces corrélations. J. Itten[4] note ainsi que c'est la situation de la couleur qui lui confère dans l'œuvre un caractère particulier ; un bleu situé en haut du tableau apparaîtrait ainsi léger, alors que situé dans le bas, il serait lourd. Le contexte topologique, mais aussi eidétique doit être pris en compte, ainsi que l'a noté Kandinsky qui évoque avec les couleurs la forme des lignes. Il semble également que les formes circulaires de Delaunay ou les grilles[5] de P. Mondrian ne sont pas sans importance pour le caractère dynamique ou stabilisé de leurs œuvres. Cependant, cette prise en compte du contexte repose sur des corrélations semi-symboliques qui, tout en assurant la cohérence de l'ensemble, repoussent "la responsabilité des corrélations" sur d'autres signes ; dans l'exemple de J. Itten, l'opposition topologique haut vs bas est ainsi corrélée à l'opposition léger vs lourd mise en relation avec les couleurs locales.

[1]F. Thürleman, 1985, p.663-67.

[2]Citation de Delaunay, notée par J. Clay, 1985, p.149.

[3]Les fonds des tableaux de Van Gogh sont ainsi colorés de façon à produire sur le spectateur l'effet psychique souhaité. P. Mondrian cherchera pour sa part à éliminer la modulation optique-chromatique par le calcul d'équivalence de teintes, par un équilibre quantitatif capable de compenser les valeurs différentes des couleurs.

[4]J. Itten, 1981, p.144.

[5]R. Krauss, 1981.

Peut-être plus fertile nous paraît la prise en compte des effets produits sur l'observateur. Certes, ces relations entre l'état pathémique du sujet et la couleur perçue peuvent être considérées comme irrationnelles, fantaisistes parce qu'aucune démonstration physiologique ne peut rendre compte de ces effets supposés. Vouloir traiter de ces relations du sujet à l'objet, de ce que J. Geninasca[1] appelle la rationalité mythique en l'opposant à la rationalité inférentielle des "signes-renvois", n'est pas exempt de critiques. Historien d'art, J. Clay[2] note en effet que la codification de l'effet psychique est impossible, qu'elle est datée et située, donc mobile dans le temps. Les rouges de Delacroix, particulièrement étonnants à son époque, auraient ainsi perdu leur pouvoir d'étonnement, donc leur prégnance sur le spectateur actuel. Et il est un fait que les tableaux des Fauves n'ont plus sur nous l'effet qu'ils avaient sur leurs contemporains. Qu'il y ait une histoire de la peinture, donc une histoire de la réception n'invalide cependant pas la possibilité de traiter des effets que peut avoir sur le spectateur à un moment donné la perception d'une couleur dans un contexte particulier. Comme la production et la réception des œuvres, l'interprétation est le produit d'une histoire culturelle ; notre "regard" s'est forgé et modifié au fil de l'histoire de nos relations au monde.

Une tentative de rationaliser le sensible apparaît dans le traité sur la perception de M. Merleau-Ponty, où le phénoménologue traite à plusieurs reprises de la couleur. Il l'évoque tout d'abord pour différencier divers types de saisie des objets en ces termes : *Selon que je fixe un objet ou que je laisse mes yeux diverger, ou enfin que je m'abandonne tout entier à l'événement, la même couleur m'apparaît couleur superficielle (Oberflächenfarbe), — elle est en un lieu défini de l'espace, elle s'étend sur un objet, — ou bien elle devient couleur atmosphérique (Raumfarbe) et diffuse tout autour de l'objet ; ou bien je la sens dans mon œil comme une vibration de mon regard ; ou enfin elle communique à tout mon corps une même manière d'être, elle me remplit et ne mérite plus le nom de couleur.*[3]

Ce type de saisie impressive et proprioceptive de la couleur est longuement décrit par la suite dans une analyse qui accorde au corps du sujet la première place. Faisant référence aux travaux de Goldstein et Rosenthal (1930), il note que les mouvements du corps sont modifiés en fonction du contexte chromatique où se trouve le sujet[4]. Ainsi, le

[1] J. Geninasca, 1983, 1990.

[2] J. Clay, 1985, p. 146.

[3] M. Merleau-Ponty, 1948, p.262.

[4] Op.Cit. p.179, 242-46, 262. Il écrit : *apprendre à voir les couleurs, ce serait donc acquérir un certain style de vision, un nouvel usage du corps propre, [...] enrichir et réorganiser notre schéma corporel* (p.179). De telles remarques sur la valeur dynamisante

rouge et le jaune favoriseraient les mouvements glissants, le bleu et le vert les mouvements saccadés. Appliqué à l'œil droit, le rouge entraînerait une extension du bras correspondant vers l'extérieur, la perception du vert favoriserait au contraire un mouvement de flexion et de repli vers le corps. Chaque couleur pourrait ainsi être associée à une valeur motrice définie, le rouge et le jaune à l'adduction et le vert et le bleu à l'abduction. L'explication rationnelle de ces phénomènes corporels et perceptifs, de cette relation entre le sujet et le monde, est réalisée grâce à une notion apparente dans nombre de traités d'art musical ou visuel, à savoir le rythme que le phénoménologue présente dans les termes suivants : *la sensation est intentionnelle parce que je trouve dans le sensible la proposition d'un certain rythme d'existence — abduction et adduction — et que, donnant suite à cette proposition, me glissant dans la forme d'existence qui m'est ainsi suggérée, je me rapporte à un élément extérieur ; que ce soit pour m'ouvrir ou pour me fermer à lui.*[1]

Cette relation entre un type de comportement corporel et la perception d'une couleur pose évidemment problème. Que les couleurs soient associées à une composante d'ordre dynamique ou rythmique ne saurait néanmoins réellement nous surprendre, les expériences sur la perception des couleurs semblaient déjà l'induire avec la mobilité des valeurs. Les intensités des contrastes chromatiques, formant des ruptures brutales ou douces (discontinuité ou continuité des dégradés et des camaïeux), proposent certainement à l'œil un devenir analysable en termes rythmiques. La monochromie, malgré son apparence monotone, n'est certainement pas exempte non plus de tensions, ainsi que le présentent le phénoménologue et les études sur les contrastes successifs ou périphériques. Une analyse des effets de la perception de la couleur en termes rythmiques me semble par conséquent possible.

II. L'exemple des vitraux de Sainte-Foy de Conques

Des vitraux, je désire présenter une étude chromatique du verre, oubliant l'armature de métal, les plombs qui sertissent les verres et les barlotières qui assurent la solidité de l'ensemble. Je n'évoquerai pas non plus les murs qui reçoivent les vitraux, négligeant ainsi une analyse

ou rythmique des couleurs apparaissent chez nombre d'artistes; Kandinsky (1969, p.85-143) parle des mouvements concentriques du bleu et excentriques du jaune, de l'immobilisation du vert, [...], évoquant pour en rendre compte un Principe de Nécessité Intérieur auquel serait sensible un esprit cultivé. Il différencie cet effet psychique d'un effet physique de courte durée et superficiel, la sensation-excitation de l'œil, qui décroît avec le temps et la désémantisation du monde.
D'autres références au rythme comme composante essentielle de la sensation (ou de l'émotion esthétique) apparaissent dans des analyses littéraires ou philosophiques (Geninasca 1984, Maldiney 1973, ...). Pour un développement de ces notions de rythme en sémiotique, cf. C. Zilberberg 1992, , Renoue 1995, 1996.

[1] M. Merleau-Ponty, 1948, p.247.

chromatique contextuelle qui m'aurait amenée à traiter de la saillance des vitraux, des contrastes de couleur exacerbés ou atténués par les murs diversement colorés. Cette étude, fort réduite, ne pourra donc constituer qu'une introduction à l'étude des couleurs des vitraux de Conques.

1. Description chromatique des verres des vitraux

a. Les couleurs du verre déposé et posé

D'une épaisseur variable d'environ 0,5 à 1 cm, le verre apparaît comme une masse non homogène composée de grains achromatiques plus ou moins gros[1]. Sa teinte n'est pas obtenue par une coloration superficielle, mais résulte de la qualité du verre, de la faible teneur en plomb des grains de verre qui permet d'obtenir un blanc plus pur et des plans cristallins qui, formés à l'interface des grains, ajoutent à sa relative "non-transparence". Cette coloration est donc produite non pas à la surface du verre, mais dans sa masse même.

Les deux faces de ce verre hétérogène sont également différentes ; l'une est relativement lisse et l'autre, légèrement granuleuse, présente des aspérités plus ou moins larges suivant la composition du verre. Ces textures différentes sont corrélées à des différences de couleur. En plus de la coloration en profondeur du matériau verrier, la face la plus lisse laisse apparaître des reflets et une légère transparence. L'autre face apparaît elle aussi légèrement transparente, mais les reflets ont totalement disparu et sa teinte semble plutôt un effet de surface que de masse. Le verre présente donc des couleurs variables sur des lieux différents ; la relative transparence laisse voir une couleur de fond, la masse du verre une couleur en profondeur (couleur-volume) ou de surface, enfin les reflets ajoutent sur une face la reproduction d'un ailleurs situé en face du verre.

Déposé, le verre présente de fait des teintes variables. La face la plus lisse apparaît brillante, elle présente une strate de teintes variables obtenues par transparence au fond ou réflexion en surface, et entre les deux un camaïeu de gris moins clair que l'autre face. Plus mate ou douce, celle-ci semble d'une blancheur relativement saturée et laisse apparaître dans certaines zones plus transparentes une teinte de fond éclaircie.

Posé, le verre présente un aspect différent ; la transparence du verre semble avoir disparu et les couleurs varient en fonction de la luminosité extérieure, de la localisation du vitrail et du point de vue de l'observateur. A l'extérieur, les verres apparaissent comme des surfaces brillantes non homogènes de couleur gris pâle à gris soutenu. Parfois, ils présentent des reflets colorés ou même les reflets eidétiques des objets environnants. A l'intérieur, ils offrent tantôt des dégradés de gris

[1]Le verre des vitraux est composé de grains de verre de dimensions variables répartis de façon à obtenir des plaques à gros grains, à petits grains ou mixtes. Lors d'une cuisson à haute température, ces grains sont agglomérés les uns aux autres.

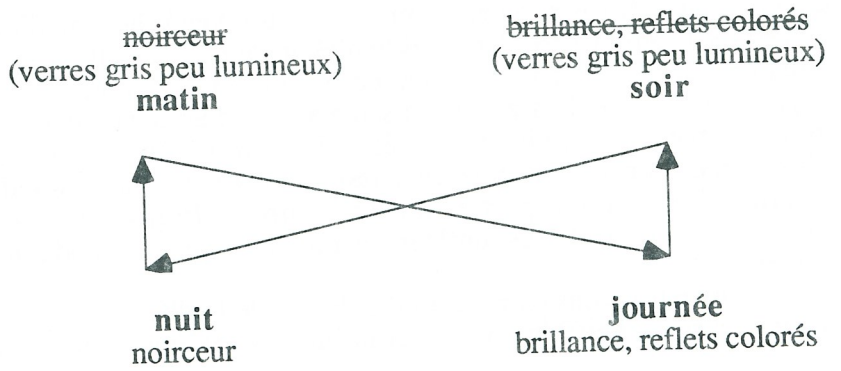
clairs et soutenus légèrement scintillants, tantôt de douces modulations colorées.

Le verre des vitraux déposés :		
face lisse	couleur de fond couleur de masse couleur surface	teintes chromatiques, gris, reflets colorés, désaturation brillance, assombrissement
face gran.	couleur de fond couleur de masse	teintes chromatiques et gris clair saturation, douceur — clarté
Le verre des vitraux posés :		
face ext.	couleur de masse couleur reflet	gris et/ou reflets colorés désaturés et brillants
face int.	couleur surface	gris ou "modulations colorées" "doux", moins désaturés et plus clairs

b. Transformations colorées du verre avec le temps

Les vitraux présentent avec plus d'évidence que les autres objets des transformations en fonction des changements de luminosité extérieure[1]. Pratiquement "non transparents" et incolores, les vitraux de Conques présentent néanmoins des transformations tout à fait remarquables puisqu'ils prennent des teintes achromatiques et chromatiques variables dans le temps.

A l'extérieur, les plaques lisses du verre subissent des transformations journalières suivantes :

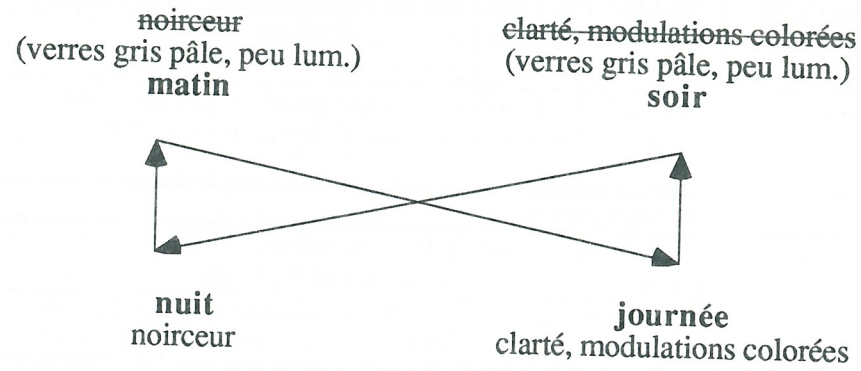


La position du soleil est évidemment très importante ; les vitraux situés vers l'est et vers le sud profitent très tôt d'une luminosité importante. Par temps couvert, le parcours est limité et semble pouvoir

[1]Le devenir des couleurs des verrières a fait l'objet d'études importantes par les verriers et par Viollet le Duc. Cf. L. Grodecki, 1954 et J. Meyerson, 1954.

être représenté par l'axe vertical de la deixis positive. Les verres passent ainsi de la noirceur aux gris, puis à la noirceur la nuit venue.

A l'intérieur, corrélativement d'autres couleurs apparaissent :



Comme à l'extérieur, il convient de noter la luminosité particulière du verre que produit le soleil dans son axe et l'absence de modulations colorées pendant les journées grises, où les verres ne présentent que des variations de gris[1].

Étonnantes, ces modulations colorées paraissent les plus remarquables quand le soleil n'atteint plus qu'indirectement le vitrail. De tonalité très douce, elles présentent des teintes variables dans le temps et dans l'espace. La teinte bleue semble ainsi particulièrement prisée par les vitraux visibles dans le haut de l'édifice. En bas, les teintes sont extrêmement variées. Les vitraux situés vers le nord sont, à hauteur de la nef, roses ou roses et bleus, au niveau du croisillon ils sont verts et légèrement violets. Ces teintes apparaissent également dans le déambulatoire et dans les chapelles rayonnantes aux vitraux "polychromes". La baie d'axe est la seule à présenter une couleur jaune doré uniforme. Vers 14 heures en été, elle était d'une couleur jaune moins dorée, que l'on retrouvait aussi sur les baies latérales de la chapelle d'axe et en partie sur les autres vitraux du sud du déambulatoire. Le sud plus lumineux est moins sujet aux modulations colorées.

Nous retrouvons entre le nord et le sud de l'édifice conquois les étranges rapports entre la couleur et la lumière évoqués plus haut en

[1]Des corrélations plus précises sur la couleur des deux faces du verre peuvent être faites, ainsi que le présente le tableau suivant dans lequel sont précisés les procès en jeu, à savoir la transmission ou la réflexion de la lumière par le verre.

Verre	gros grains (+ transmetteurs)	petits grains (+ réflecteurs)
face extérieure	gris soutenu	gris pâle
face intérieure	"blanc" vif	gris rabattu

note. La lumière fait naître les couleurs. Intense et indirecte, elle provoque l'apparition de teintes chromatiques. Très (trop) intense et directe, elle favorise une luminosité dont l'intensité semble amenuiser des modulations colorées à peine perceptibles.

c. Une interprétation narrative de la coloration ?

Ainsi que je l'avais annoncé en introduction, le sémioticien peut trouver là matière à "narrativiser" et les corrélations observées soutiendront toute tentative d'explication de ce curieux phénomène de coloration variable du verre. C'est ainsi qu'apparaîtra la relation entre les reflets extérieurs et les modulations colorées à l'intérieur ; par exemple les reflets roses des verres tournés vers un mur situé au nord de l'abbatiale donnent des modulations roses à l'intérieur. Néanmoins, si les teintes sont à peu près identiques, les couleurs sont différentes ; reflets colorés désaturés et hétérogènes à l'extérieur, les teintes sont à l'intérieur plus saturées, beaucoup plus douces et presque homogènes. La qualité réflexive du verre assure donc "la prise de la couleur" et son pouvoir de transmission une transformation de la couleur en une substance autre, plus douce et expansive.

Par cette coloration du verre, le vitrail semble donc renvoyer à l'extérieur, à un autre espace dont il épouserait non pas la forme eidétique, mais les composantes plus subtiles que sont la couleur et la luminosité. Cette coloration du vitrail peut également apparaître comme un indice de la situation du soleil, du temps qui passe, puisqu'un soleil direct favorise la clarté des verres et amenuise les teintes. Ces nouvelles corrélations entre la situation du soleil et l'état du verre peuvent nous inviter à continuer, de façon fort ludique il faut l'avouer, notre jeu interprétatif. Il semblerait en effet que le soleil joue ici le rôle de destinateur direct ou indirect. Caché et comme gêné par quelque nuage, léger ou lourd, il ne fait apparaître que des surfaces achromatiques, des camaïeux de gris plus ou moins lumineux. Direct, il favorise la clarté du verre, une clarté cependant quelque peu contenue par les grains qui composent le verre ; même directement illuminés par le soleil, les vitraux ne sont en effet jamais éblouissants, ils présentent une luminosité qui n'est ni la clarté absolue ni la brillance, mais un éclaircissement scintillant de gris "pâles". Indirect, le soleil assure la parfaite luminosité des objets qui entourent l'abbatiale et impressionnent le verre.

Si cette interprétation narrative est une entreprise surtout ludique, la prise en compte de ces corrélations et du jeu entre le soleil, le paysage environnant et les vitraux est riche de contenu axiologique. Il n'est pas anodin en effet que les vitraux donnent à voir la lumière et les couleurs extérieures ; l'intégration chromatique des vitraux à leur environnement est de fait assurée, mais de façon paradoxale c'est l'environnement et sa lumière qui colorent les vitraux et pas les vitraux

qui colorent la lumière. Par ailleurs, le fait que les vitraux aient des relations privilégiées avec le soleil peut apparaître du "meilleur effet sémantique" dans un lieu religieux où la lumière figurativise la présence divine.

2. Tentative d'analyse sémantique de la couleur des vitraux

a. Des corrélations semi-symboliques

De manière quelque peu étonnante si l'on songe au mode de coloration des vitraux par le paysage environnant, il semble possible de remarquer l'émergence de corrélations semi-symboliques entre la catégorie chromatique et des catégories sémantiques.

J'avais ainsi indiqué auparavant que le vitrail de la baie d'axe est le seul des 100 vitraux de l'abbatiale à présenter une couleur jaune légèrement dorée. Ce hasard apparaît tout à fait heureux, si l'on songe à l'importance de cette teinte dans les édifices religieux où les retables, les mosaïques et peintures byzantines, les objets cultuels indiquent le caractère sacré de la dorure. Il semble également possible d'évoquer un contenu symbolique plus ou moins vague pour les autres teintes ; cependant pour éviter toute dérive interprétative, la prudence exige que l'on observe le contexte chromatique dans lequel se trouvent les vitraux. Nous pourrions ainsi remarquer que la monochromie des vitraux supérieurs bleus (à une exception près) fait écho à la monochromie que l'on trouve uniquement dans le haut de l'abbatiale et dans son chœur, les peintures et les pierres étant ailleurs polychromes comme les verres des vitraux. Notons également que cette couleur bleue apparaît sur le vêtement des élus siégeant à la droite du Christ juge du célèbre tympan de l'abbatiale. Les vitraux situés au sud ne présentent pas ce bleu des bienheureux, mais une forte luminosité qui correspond parfaitement à la luminosité importante du bas-côté sud. Le nord, plus sombre, présente pour sa part des vitraux roses et, situé plus près du transept et du chœur, un vitrail bleu et rose. Comment ne pas "s'émerveiller" de trouver aux Enfers du tympan du rouge, c'est-à-dire un rose saturé ?

Ces corrélations nous invitent donc par le jeu de "signe-renvoi" à doter les couleurs de valeurs sémantiques "adéquates", valeurs que l'on peut déduire en référence à un ailleurs fortement axiologisé. Cette "dotation" n'est assumée que lorsqu'elle ne contredit pas la cohérence entr'aperçue ailleurs ; la non-contradiction est en quelque sorte sa condition sine qua non. En cas de contradiction, que devient la cohérence perçue ou "connue d'ailleurs" ? Est-elle bouleversée, relativisée ? Que les verres les plus lumineux se trouvent au sud ensoleillé, dans la partie considérée généralement comme euphorique de l'abbatiale, semble des plus cohérents. Mais, plus précis, nous pourrions également remarquer que les vitraux des chapelles sacrées sont très souvent roses. Une telle observation, relativise-t-elle ou renverse-t-elle les corrélations semi-symboliques entre les couleurs des verres ou les couleurs en général et la catégorie axiologique ? Une

critique plus définitive de ma démarche en quête de corrélations laisserait également apparaître que, pour asseoir ces corrélations, je n'ai retenu des couleurs que ce qui pouvait confirmer mes connaissances sur la religion et l'abbatiale. C'est ainsi que je n'ai retenu que la monochromie des parties supérieures de l'édifice et des vitraux, négligeant le fait que les unes étaient claires, presque blanches et les autres d'un bleu qu'il m'était heureusement permis de trouver ailleurs.

Dans un cas comme l'abbatiale de Conques, relever des corrélations semble donc plus avoir à faire avec une curiosité ludique qu'avec la rigueur analytique ; le pouvoir heuristique d'une telle démarche reste donc relativement modeste pour cette étude.

b. Le "sujet du regard" face aux vitraux

Une deuxième façon d'aborder le contenu serait de considérer ce que naïvement nous pourrions appeler les effets de la couleur sur l'homme, à savoir son vécu pathémique de l'objet coloré, vécu qui apparaît placé sous le signe du rythme à en croire philosophes et artistes. Précisons cependant que le sujet considéré ici n'est pas passif, ne serait-ce que par le fait qu'il perçoit des couleurs, les regarde. Il semble donc nécessaire de poser quelque peu cette instance observatrice ; je présupposerai par conséquent qu'elle est relativement coopérative, curieuse et patiente, qu'elle est en fait un sujet ouvert à l'objet qu'elle perçoit et non pas un observateur réfractaire qui refuserait tout contact pathémique avec les vitraux. Le sujet accordant un regard à l'objet en fonction de ses motivations et de sa compétence, l'objet impressionnant diversement le sujet en fonction de ses configurations, il semble possible de dire que le sujet et l'objet s'interdéfinissent. C'est cette co-définition aux accents phénoménologiques qu'il semble nécessaire de postuler ici pour tenter de présenter à partir des couleurs le vécu que son observateur, coopératif et patient, peut en avoir. Ajoutons enfin qu'un observateur implicite se trouvait déjà posé dans ma description et analyse des vitraux ; dans cette seconde partie il s'agira d'une instance plus "intuitive", sujette aux émotions que font naître les configurations perceptives des couleurs des objets considérés.

Dans cette partie, seul le verre des vitraux posés retiendra mon attention, le verre tel qu'il apparaît vu de l'extérieur et à l'intérieur de l'abbatiale par jour de soleil. J'ai souligné auparavant la différence entre les deux faces du verre, le côté extérieur brillant, réfléchissant, aux teintes désaturées et le côté intérieur aux modulations colorées douces et variables. Nous retrouvons donc ce que j'avais dit plus haut sur la brillance et la clarté. L'objet propose à son observateur deux parcours différents.

A l'extérieur, le verre brillant étonne et s'impose visuellement au visiteur de Conques. Mais, non transparent, le vitrail retient le regard du spectateur sur sa surface, limite sa visibilité. Brillant, ce verre lui fait également voir les reflets d'un ailleurs, et par ce fait, il semble presque

échapper au regard ou se faire voir comme reflet d'autre chose. Plus le verre est brillant et réflecteur, plus il échappe au regard en faveur de l'Autre situé en face. Ne donnant à voir qu'une image par ailleurs déformée de l'extérieur, le vitrail semble aussi assurer l'imperméabilité de l'abbatiale, et presque à tort, donner l'impression à l'observateur que l'étanchéité entre l'intérieur et l'extérieur est parfaite, puisque la lumière, le paysage extérieur sont réfléchis, donc refusés. Les verres peuvent ainsi apparaître des "objets presque négatifs", des objets visibles qui pourtant se gomment au bénéfice de la monstration d'une autre chose également difficile à percevoir en raison de la désaturation des couleurs.

A cette apparition-disparition extérieure s'oppose le spectacle qu'offrent les verres dans l'abbatiale. Alors, par les fines modulations colorées, c'est un ailleurs en quelque sorte "éthéré" qui apparaît au sujet ayant perçu la relation entre les reflets extérieurs et les teintes intérieures. Généralement peu soucieux de faire de telles relations au demeurant peu évidentes, le visiteur de Conques ne perçoit qu'une surface chromatique aux tonalités douces et variables qui semblent émerger du verre. Un léger effet de profondeur apparaît, une profondeur sans fond nettement localisable. Le mouvement du regard ne se fait plus "contre le verre" (aux deux sens du terme), mais à la surface et presque dans le verre. Le mouvement n'est plus celui du retrait, de l'abduction merleau-pontyenne ; il est au contraire celui de l'avancée, d'une adduction, certes limitée dans le sens où le sujet ne peut voir à travers la fenêtre, mais d'une avancée qui peut se perdre dans le peu de profondeur coloré apparent du verre. La saisie visuelle du verre ne me semble donc plus limitée, parce qu'elle rejette spontanément le regard, mais possible et durable, en devenir. Cette inscription particulière du temps (donc du rythme) dans le spectacle qu'offrent les vitraux me paraît également induite par la forme peu saillante des modulations colorées. Ce ne sont pas elles qui s'imposent au regard ; retenues et adoucies, la luminosité et les teintes du verre exigent l'attention du spectateur. Il lui faut prendre son temps devant ces couleurs parfois difficilement perceptibles, mobiles dans le temps et néanmoins étonnantes, car inusitées.

Les lentes variations chromatiques exigent elles aussi du temps pour être perçues. Le temps de la perception, des transformations semble donc comme étiré, ralenti. Le rythme pathémique proposé par le spectacle chromatique des vitraux à l'intérieur de l'abbatiale est donc de l'ordre du ralentissement, un rythme qui contraint l'observateur moderne pressé, habitué à reconnaître plutôt qu'à regarder le monde, les objets et même les œuvres dans les expositions et dans les musées. Cependant, comme les couleurs des vitraux, ce rythme n'est pas régulier. Par temps gris, l'absence de transformation des verres irrémédiablement gris étire le temps, l'arrête presque du matin jusqu'au

soir. Lorsque le ciel est nuageux, c'est au contraire une accélération du tempo qui apparaît ; les vitraux changent rapidement de couleur dès qu'un nuage, même petit, recouvre le soleil.

La transformation rythmique du sujet apparaît là, dans cette proposition au ralentissement ou parfois à l'accélération que lui propose le spectacle des verres des vitraux. Avec cette invitation à une certaine manière d'être apparaît également une proposition de réflexivité. En effet, lorsque l'observateur se déplace latéralement ou face à certains vitraux, il perçoit un changement de teinte des verres. Le même vitrail apparaît ainsi rose ou rose et bleu suivant la position de son observateur. Il faut évidemment au sujet une attention importante pour prendre conscience de ces transformations. Cette concentration lui permet alors d'expérimenter son action dans la perception des couleurs, et de manière métonymique peut-être son inscription au monde au sein duquel il est acteur. Récepteur de sa propre activité, le sujet est confronté au rôle qu'il joue dans la constitution des couleurs et dans l'établissement des valeurs.

Considérant ces relations du sujet à l'objet comme primordiales dans ce qu'il appelle la rationalité mythique, J. Geninasca (1990, 1992) affirme que ce type de rationalité existentielle poserait le problème de la véridiction, en opposant le croire à une interrogation sur le croire. Devant le spectacle des verres de l'abbatiale, c'est le couple mobilité-permanence qui me semble convoqué et avec l'affirmation de la mobilité des apparences, apparaît certainement le problème de la véridiction, c'est-à-dire une interrogation sur la vérité de l'être dont l'apparence est si mobile.

CONCLUSION

La couleur, se joue-t-elle de la rationalité ? Nous avons vu dans une première partie les difficultés que posent son abstraction et sa schématisation. A cette incohérence méthodologique, l'étude d'un objet précis semble ajouter que la diversité phénoménale de la couleur ne saurait être réduite. M. Merleau-Ponty et J. Albers l'avaient évoqué, la couleur est plurielle ; transparente, de surface ou même expansive, elle prend des formes variables que les termes de désaturation, clarté, etc. rendent difficilement, ayant à nouveau pour défaut d'exagérer les différences.

Et la sémiotique ? En quoi une telle approche nous permettrait-elle d'éclaircir la situation ? En fait, même si j'ai fort peu recouru aux textes des sémioticiens, l'étude de la perception des couleurs nous a permis d'aborder des problèmes qui sont actuellement au cœur de la sémiotique de Paris, à savoir un questionnement sur la valeur et ses rapports avec l'intensité, le problème "ancestral" de la relation du sujet au monde et les tentatives d'envisager et de décrire des saisies différentes du même objet. Ma démarche n'est évidemment pas sans

poser quelques problèmes aux puristes ; dans quelle mesure la sémiotique peut-elle recourir aux données des autres sciences sans enfreindre le principe de clôture ou d'autonomie auquel tenaient tant F. de Saussure et L. Hjelmslev ? Pour ma défense, je pourrais seulement laisser entendre que cette clôture est relative ; les références implicites ou explicites à la phénoménologie merleau-pontyenne ou à d'autres sciences (dans le but au moins de ne pas les contredire) dans la Sémiotique des Passions ou dans La Sémiotique du Visible posent également ce problème. En fait, bon gré mal gré, une science est toujours en contact avec les autres, tout est une question de mesure.

Marie RENOUE
Université Toulouse-le Mirail

Bibliographie

Albers J., *L'interaction des couleurs*, Hachette, Paris, 1974.
Boudon P., "Le chiasme cézannien" in *Communications n°34*, 1981, p. 97-133.
Bru Ch., *Les éléments picturaux*, Vander, Louvain, 1975.
Catalogue Caméléon Vermillon, Les usages de la couleur dans la peinture, Exposition Musée des Beaux Arts d'Angers du 22-03 au 12-06-1989, G. Lecerf, Setig Pallusière, Angers, 1989.
Clay J, *L'impressionnisme*, Hachette-Réalités, Milan, 1985, p. 144-185.
Clay J, *De l'impressionnisme à l'art moderne*, Hachette-Réalités, Milan, 1975, p. 24-61.
Courtés J., *Analyse sémiotique du discours*, Hachette, Paris, 1991.
Déribéré M., *La couleur*, PUF, Que sais-je ?, Paris, 1980 (1964).
Fontanille J., *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, PUF, Paris, 1995.
Geninasca J., "Le regard esthétique", *Actes sémiotiques-Documents VI, 58*, 1984.
Geninasca J., Vogel Ch., Thut M., Schulz M., "Le discours en perspective", *Nouveaux Actes Sémiotiques n°10-11*, 1990.
Geninasca J., "L'énonciation et le nombre, séries textuelles, cohérence discursive et rythme", in J. Fontanille *La quantité et ses modulations qualitatives*, PULIM, Limoges, 1992, p. 247-258.
Greimas A.J., Fontanille J., *Sémiotique des passions*, Seuil, Paris, 1991.
Groupe m, *Traité du signe visuel*, Seuil, Paris, 1992.
Itten J., *L'art de la couleur*, Dessain et Tolra, Paris, 1990 (1981).
Kandinsky W., *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Denoël, Paris, 1969.
Klee P., *Théorie de l'art moderne*, Denoël, Paris, 1964.
Krauss R., " Grilles", *Communications n°34*, 1981, p. 167-176.
Lindsay P.H., Norman D.A., *Traitement de l'information et comportement humain*, Et. Vivantes Ltée, Montréal, 1980.
Marx E., *Méditer la couleur*, Le temps apprivoisé, Paris, 1989.
Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.
Merleau-Ponty M., *Sens et non-sens*, Nagel, Paris, 1948
Meyerson J., "*Problèmes de la couleur*", Colloque de Centre de Recherche de Psychologie comparée, SEVPEN, Paris, mai 1954, p. 183-206.

Renoue M., *L'abbatiale Sainte-Foy de Conques, de nouveaux vitraux, une nouvelle lumière*, thèse de Doctorat, l'U.T.M.
Renoue M., "Vers une description sémiotique des œuvres d'art ?", *C.I.S.L.* n°11, 1996, Toulouse, p. 119-134.
Runge P. O., "La sphère des couleurs" (traduction et présentation d'E. Michaud), *Critique Histoire/théorie de l'art, août-sept 1973 n°315/316*, p. 781-797.
Thürleman F., "Le mode de signification immédiat ou physionomique", in Parret H., Ruprecht H.G. éd, *Exigences et perspectives de la sémiotique : recueil d'hommages pour A.J. Greimas*, Benjamins, Amsterdam/Philadelphie, 1985, T.2, p. 661-69.
Vallier D., "Le problème du vert dans le système perceptif", *Sémiotica XXVI*, 1-2, 1979, p. 1-14.
Varela F., Thompson E., Rosch E., *L'inscription corporelle de l'esprit*, Seuil, Paris, 1993.
Zilberberg C., "Présence de Wölfflin", *Nouveaux Actes Sémiotiques, 23-24*, 1992.
Zilberberg C., "Signification et prosodie", in P. Sauvanet, J.J. Wunenberg, *Rythmes et philosophie*, éd. Kimé, p. 111-153.