

# PROTÉE



revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques  
volume 31 numéro 3 · hiver 2003-2004

## LUMIÈRES

Anne Beyaert

Pierre Boudon

Raoul Coutard

Jean-Jacques Ezrati

William Fiers

Jacques Fontanille

Pierre-Emmanuel Parais

Françoise Parouty-David

Marie Renoue

Claude Zilberberg

ICONOGRAPHIE Vincent Laganier



**PROTÉE** paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'Université du Québec à Chicoutimi, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche (Fonds institutionnel de recherches), le gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications, l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Directeur : François Ouellet. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.  
Conseiller à l'informatique : Jacques-B. Bouchard. Secrétaire : Joanne Tremblay.

Responsable du présent dossier : Marie Renoue.  
Page couverture : Château de Chambord, « Les Métamorphoses », parcours nocturne déambulatoire du parc au château. La façade nord, dissimulée derrière un rideau d'arbres en images géantes projetées, transparait avec ses cheminées soulignées d'or et d'éclairage ponctuel en fibre optique.  
Scénographes du parcours : Hélène Richard et Jean-Michel Quesne. Concepteur lumière : Roger Narboni. Photographe : Vincent Laganier, juin 2001.

**Comité de rédaction :**

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi  
Frances FORTIER, Université du Québec à Rimouski  
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal  
Lucie HOTTE, Université d'Ottawa  
François OUELLET, Université du Québec à Chicoutimi  
Marilyn RANDALL, University of Western Ontario  
Josias SEMUJANGA, Université de Montréal  
Johanne VILLENEUVE, Université du Québec à Montréal  
Nicolas XANTHOS, Université du Québec à Chicoutimi

**Comité de lecture\* :**

Jacques BACHAND, Université du Québec  
Donald BRUCE, University of Alberta  
Robert DION, Université du Québec à Montréal  
Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi  
François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal  
Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal  
Joseph MELANÇON, Université Laval  
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi  
Lucie ROY, Université Laval  
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal  
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal  
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa

**Comité Conseil international :**

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)  
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique  
Louise MLOT, Université du Québec

\* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

ABONNEMENT (3 NUMÉROS/ANNÉE) (VERSION IMPRIMÉE OU CÉDÉROM ANNUEL)		VENTE AU NUMÉRO (VERSION IMPRIMÉE)	
INDIVIDUEL	INSTITUTIONNEL	INDIVIDUELLE	INSTITUTIONNELLE
Canada : 33,35\$	Canada : 39,10\$	Canada : 12,94\$	Canada : 17,25\$
(17,25\$ pour les étudiants)	États-Unis : 44\$	(6,90\$ pour les étudiants*)	États-Unis : 17\$
États-Unis : 34\$	Autres pays : 49\$	États-Unis : 13,25\$	Autres pays : 19\$
Autres pays : 39\$		Autres pays : 14,25\$	
		* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque	
<b>Mode de paiement :</b> chèque (tiré sur une banque canadienne) ou mandat-poste libellés en dollars canadiens. <b>TPS et TVQ incluses</b> pour la vente au Canada.			

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.  
Adresse électronique : protee@uqac.ca. Distribution : Presses de l'Université du Québec, 2875, boul. Laurier, Sainte-Foy, Québec, G1V 2M2, téléphone : (418) 657-4246.  
PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.  
PROTÉE est indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique.  
L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie ICLT inc.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979  
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada  
Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction réservés © PROTÉE 2003

ISSN-0300-3523

## **LUMIÈRES**

Présentation / *Marie Renoue* 5

COSMOS (fragments) / *Pierre Boudon* 7

LUMIÈRES, MATIÈRES ET PAYSAGES / *Jacques Fontanille* 17

LA SCULPTURE DE VERRE COMME MONDE DE LUMIÈRE.  
Deux sculptures de Raphaël Farinelli et d'Étienne Leperlier / *William Fiers* 31

ÉLOGE DE LA NOIRCEUR / *Claude Zilberberg* 43

L'IMAGE LUMIÈRE NOCTURNE de Vincent Laganier 57

LUMIÈRE EN NOIR ET LUMIÈRE TANGIBLE. Le « goût » du paradoxe / *Marie Renoue* 69

TEXTURE, COULEUR, LUMIÈRE  
ET AUTRES ARRANGEMENTS DE LA PERCEPTION / *Anne Beyaert* 81

LUMIÈRES ET PROFONDEUR ÉPISTÉMIQUE / *Françoise Parouty-David* 91

### **Documents**

INTERVIEW AVEC RAOUL COUTARD / *Pierre-Emmanuel Parais* et *Marie Renoue* 101

ENTRE L'ARTISTE ET L'INGÉNIEUR,  
LE CONCEPTEUR LUMIÈRE ET L'ÉCLAIRAGISTE / *Jean-Jacques Ezrati* 107

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 112

NOTICES BIOGRAPHIQUES 114



# LUMIÈRES

MARIE RENOUE

« I would like to say that there never is no light », dit James Turrell<sup>1</sup>, dont la production artistique est consacrée à la lumière sous ses différentes manifestations physiques et physiologiques. Cette ubiquité, comme également la valeur symbolique de la lumière associée aux notions de clarté intellectuelle, d'évidence, auraient pu être l'indice d'une simplicité du phénomène, de sa description et de ses interprétations. Pourtant, toute impression d'évidence s'évanouit dès que l'on tente de préciser ce qu'est la lumière, ses valeurs sémantiques, mais aussi ce qu'il en est de sa visibilité – contestée entre autres par le philosophe O. Revault d'Allonnes, qui écrit :

*La situation est quelque peu paradoxale: si la lumière est la condition indispensable pour qu'un objet soit visible, en revanche la lumière elle-même ne se voit pas. [...] La lumière à la fois existe et n'existe pas.*<sup>2</sup>

Aussi la lumière fut-elle et est-elle encore le lieu ou l'objet de spéculations philosophiques, cosmologiques, théologiques ou scientifiques – que l'on songe au mythe platonicien de la Caverne, au feu héraclitéen, à la lumière non astrale du Fiat Lux de la Genèse ou au photon, ondulatoire ou corpusculaire, de la physique quantique. Elle est un enjeu axiologique, esthétique, donc éthique, ainsi que le soulignent le fameux *Éloge de l'ombre* de J. Tanizaki (1933) et nombre d'édifices religieux. Objet sémiotique de choix pour le sémioticien, elle l'oblige, par sa trop grande polyvalence, à préciser un angle d'approche, à circonscrire un champ de manifestation, ainsi que le feront les diverses contributions à ce dossier de *Protée*, intitulé « Lumières ».

Au-delà de la diversité des objets étudiés, le dossier « Lumières » présente des convergences thématiques et une variété méthodologique et théorique : il s'agit d'interroger les régimes de visibilité de la lumière, sa capture comme objet de valeur ou ses fonctions comme opérateur de visibilité d'objets, d'interroger également les valeurs différentielles du plan de l'expression ou du contenu qui la définissent, ses manifestations paradoxales ou complexes et synesthésiques. Il s'agit en fait de traiter de l'émergence du lumineux et de la lumière, de l'émergence d'un objet sémiotique, voire d'une approche sémiotique qui puisse le prendre en charge – car l'un des enjeux de ce dossier est assurément la confrontation de démarches sémiotiques déjà reconnues ou innovantes et en devenir.

Essentiellement consacré à la lumière des arts, ce dossier s'ouvre néanmoins avec une contribution traitant de « lumière naturelle », celle de P. Boudon, qui propose d'exfolier des figures de lumière astrale sous la forme diagrammatique des *templa*, afin d'élaborer une sémiotique de la physique dégagée de

l'anthropomorphie des approches narratives et passionnelles courantes en sémiotique – et qui seront représentées ci-après.

Les autres contributions offrent l'examen d'objets artistiques singuliers ou pluriels plus ou moins intégré à l'explicitation d'une démarche sémiotique (une sémiotique passionnelle et tensile, une étude aspectuelle et actantielle des régimes de visibilité de la lumière). J. Fontanille propose ainsi l'analyse d'un effet: « la lumière intérieure » des paysages baudelairiens en termes actantiels et passionnels, pour mettre en évidence les deux configurations spatio-temporelles qui participent à la constitution sémiotique du paysage (« le paysage-existence » et « le paysage-expérience » indépendant ou dépendant de l'observateur). W. Fiers fait une analyse interactive des contraintes physiques de la lumière – la morphogenèse – et épistémologiques de la perception – la sémiogenèse – en termes de structures sensori-motrices à partir de deux sculptures de verre de Raphaël Farinelli et d'Étienne Leperlier.

Distincte de la narrativisation greimassienne de la signification, la sémiotique tensile que C. Zilberberg propose pour sa part, dont il expose les principes – la référence rhétorique, le primat de l'intensité – avant une analyse de la structure de la luminosité, de « styles » lumineux et « de la productivité de la noirceur », est apparente entre autres dans *l'Éloge de l'ombre* de J. Tanizaki et dans l'œuvre d'*outrenoir* de Pierre Soulages. Marie Renoue traite aussi des relations paradoxales entre le noir et la lumière en évoquant les peintures de Pierre Soulages, mais aussi les *Lights Pieces* de James Turrell, dont la dimension *haptique* est soulignée. L'*haptique* et le synesthésique sont les points d'ancrage de l'étude de la texture représentée ou ostensive que réalise A. Beyaert, attentive à son interdéfinition avec les autres dimensions du visible et à son exploitation dans les arts du xx<sup>e</sup> siècle. Enfin, F. Parouty-David consacre son étude à la lumière représentée, à ses tensions et à ses valeurs actantielles, synesthésiques et axiologiques, dans *La Mort de la Vierge* du Caravage, le peintre par excellence de la dialectique ombre et lumière.

Puisque la lumière est également un matériau à travailler ou un objet façonné par des spécialistes de l'éclairage, les témoignages de praticiens ne pouvaient être oubliés. Aussi la section « Documents » propose-t-elle deux textes : une interview réalisée par P.-E. Parais et M. Renoue avec le chef-opérateur de la « nouvelle vague », R. Coutard, qui évoque les contraintes ou recherches techniques qui ont participé à la formation des lumières ayant fait sa renommée; et le texte de J.-J. Ezrati, qui distingue pratiques et métiers de la lumière, avant de présenter une de ses réalisations muséales de concepteur éclairagiste.

Une pratique de la lumière dont V. Laganier, architecte, éclairagiste et photographe, donne des exemples dans le dossier iconographique qu'il a réalisé ici.



La responsable du dossier remercie chaleureusement tous les auteurs, Raoul Coutard pour son aimable disponibilité et Vincent Laganier pour sa participation esthétique.

- 
1. E. Laaksonen : « James Turrell art minimal and conceptual only – interview with James Turrell », 1996 : <http://www.home.sprynet.com/~mindweb/page44.htm>.
  2. « Les obscures évidences de la lumière », *Revue d'esthétique*, n° 37 (« De la lumière »), 2000, p. 9.

# COSMOS (fragments)

PIERRE BOUDON

1. Rappelons quelques faits. L'idée d'une «sémiotique du monde naturel», proposée par Greimas<sup>1</sup>, impose un certain nombre de conditions qui dépassent la conception saussurienne que l'on pouvait se faire à l'époque de ce champ de recherche; les figures auxquelles recourt cette sémiotique du monde naturel ne sont pas celles d'une prédication (les différentes formes de l'énoncé), d'une énonciation (les différentes formes d'adresse et/ou d'ancrage intersubjectif), ou encore, des modalités discursives qui ont occupé une grande place dans la théorie greimassienne. Cette autre conception ne se réduit pas aux figures taxinomiques de la classification (classèmes, sèmes), ni à celles finalement de la sémio-narrativité qui articule la quête du sens en termes de valeurs. Ainsi, la *référence* (les figures de la référenciation) n'est pas seulement un renvoi à autre chose que les propriétés strictement linguistiques, afin de définir par exemple ce que représentent des valeurs de vérité; la référence est un «monde» (au sens phénoménologique) qu'il s'agit de fonder en tant que formes autonomes d'une prédication, d'une énonciation et même d'une modalité (le savoir), monde qu'il s'agit de mettre en œuvre à partir de ses propriétés spécifiques. Bref, le lieu d'une référenciation et non simplement l'appendice véridictionnel d'une *semiosis* intersubjective.

Ainsi, même s'il s'agit de «représentations discursives», on doit pouvoir faire apparaître ces conditions minimales permettant d'établir une *phusis* en tant que modes d'une connaissance qui ne se ramènent pas aux jeux d'une intersubjectivité traduits en termes d'actions et/ou de passions (une anthropomorphie en tant qu'échange centré sur les sujets et leurs instances dialogiques). Le monde en tant que propriétés naturelles existe indépendamment des interprétations qu'on en donne.

Dans cet article – dont l'intitulé exprime le fait qu'il relève d'un programme à venir –, ce sont ces conditions d'existence associées à la «lumière naturelle» (à l'écoulement du temps, au mouvement des astres, au rythme des saisons) que nous voulons préciser afin de constituer une ébauche de système. La sémiotique est alors le lieu d'une émergence de ces propriétés naturelles que l'on pourrait rattacher à ce que Husserl appelait «les choses mêmes», propriétés à partir desquelles apparaît une multiplicité plus ou moins liée d'effets. La sémiotique

rencontre ainsi le sens antique d'une spéculation scientifique naissante, d'une origine à retrouver<sup>2</sup>.

2. L'expression « figure du monde naturel » représente la clé de notre problème. Que recouvre-t-elle ? Ce n'est pas une figure de la prédication et/ou de l'énonciation dans leur constitution distributionnelle, ni une figure de la classification sous la forme de tableaux comparatifs (ni même d'un rangement en arbres classificatoires). Dans la notion même de figure du monde naturel, nous avons une forme diagrammatique (iconique et abstraite, dans les termes de la sémiotique peircienne) qui fonde les liens d'une causalité implicite.

Ce qui est remis en question dans cette notion, c'est l'idée d'une élémentarité atomistique, des constituants que l'on peut assembler de façon combinatoire ; bref, du signe en tant que terme indivisible. Certes, la notion de figure exprime une unité en tant qu'entité, mais celle-ci représente une *complexité interne* que l'on ne trouve pas dans les décompositions taxonomiques (en arbre, en tableau). Elle se réfère à une conception qui n'est pas strictement computationnelle (comme le sont les nombres entiers ou les *items* lexicaux dans une liste énumérative), mais qui intègre des rapports logiques et topologiques (participant des figures de la géométrie comme le triangle ou le carré). C'est pourquoi il est regrettable que Greimas ait réintroduit, à propos de la notion de « substances élémentaires », telles que l'air, la terre, l'eau (notions éminemment bachelardiennes), des définitions substantialistes qui ne tiennent pas compte de ces formes d'articulation.

Ce n'est pas non plus une « image » en tant que *forme mimétique* (en ce sens, nous devons garder une distance critique à l'égard du terme « icône » chez Peirce), car elle est articulée selon des rapports logiques qui sont à la fois d'opposition et de dérivation. Bref, c'est une entité autonome qui comporte une certaine *logique interne* formant une catégorisation en tant que déclinaison d'aspects (comme on le voit, catégorisation et classification sont

deux choses distinctes). Dans nos travaux précédents<sup>3</sup>, nous l'avons comparée à la monade leibnizienne qui n'est pas un atome au sens démocritéen, mais une cellule douée de pouvoir logique.

3. Le mieux est peut-être d'offrir un premier exemple de figure afin d'en faire comprendre le *sens descriptif*. On dira donc, au départ, que nous avons une description concrète permettant de recueillir les données dont nous voulons *schématiser* le sens ; celles-ci vont permettre de constituer une première *forme unitaire* qui représente une « synthèse » des différents aspects (états, procès).

Nous introduisons ici différents termes qu'il s'agit de préciser : le sens d'une figure mondaine est d'abord celui d'une description non pas mimétique, mais diagrammatique au sens où un graphique dessiné au tableau noir peut exprimer des positions, des mouvements (c'est, par exemple, le sens qu'ont les différentes icônes dans la grammaire cognitive de Langacker). Dans la notion de diagramme, nous avons à la fois le sens, abstrait, d'un cadrage<sup>4</sup> pour des relations empiriques et celui, concret, des liaisons qu'entretiennent ces différents éléments les uns par rapport aux autres. La notion de *schématisation* à laquelle nous nous référons correspond ainsi à une première forme (en surface) que cette notion conceptuelle occupe dans la philosophie kantienne et à laquelle pourront répondre, par la suite, plusieurs autres formes (profondes) capables d'expliquer analytiquement la nature des éléments qui entrent dans la composition de la première.

Mais, indépendamment de ces renvois ultérieurs (permettant une compréhension profonde), on dira que la première forme (superficielle) exprime la « synthèse empirique » de phénomènes naturels dont l'attribut premier est d'être isolable par rapport à d'autres phénomènes ; sinon, nous entretiendrions vis-à-vis du monde, pris dans sa globalité, une confusion permanente qui ne nous permettrait pas de capter un minimum stable d'informations.

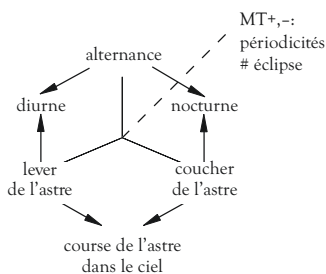
Le pouvoir de *catégorisation* de nos dispositifs<sup>5</sup> va résider ainsi dans la saisie d'une première forme



complexe (en surface) qui renverra à plusieurs autres (abstraites et profondes) permettant d'en révéler analytiquement les propriétés. C'est dans cette mise en correspondance entre différents niveaux d'appréhension des phénomènes que nous pouvons obtenir un parcours d'interprétation procédant par comparaison avec d'autres phénomènes similaires (d'où le sens « généralisateur » des explications que nous pouvons apporter).

Considérons un premier exemple: celui du mouvement des astres dans le ciel, *astre* étant entendu au sens le plus large de corps céleste en déplacement (et, *a contrario*, qui ne se déplacerait pas).

(i) Première forme de description



Nous disposons ainsi d'une première forme (concrète, en surface) de schématisation dont le sens intuitif délivre un point de vue implicite; en effet, lorsque nous mentionnons un *lever* et un *coucher* de l'astre (dont la nature est à préciser), nous présupposons le site d'où l'on perçoit le phénomène puisqu'il y a une ligne d'horizon qui spécifie alors un « dessus » et un « dessous » et qui peut devenir une ligne de partage entre un « monde du dessus » et un « monde du dessous ».

Partons du principe de continuité (et d'orientation) de ce mouvement; il décrit une forme (régulière ou non) et il implique une répétition (un retour). Le *lever* et le *coucher* de l'astre correspondent ainsi à une opposition entre deux termes faisant partie d'un mouvement d'ensemble dans lequel la notion de *course de l'astre dans le ciel* constitue un terme médian permettant au mobile de passer d'un

extrême à l'autre (d'une apparition *sur* à une disparition *sous* la ligne d'horizon).

L'opposition dont nous parlons n'est pas celle (absolue) entre deux termes en contradiction (A et non-A), mais une opposition relative comportant trois termes (comme le schéma l'indique). Si le terme médian, *course de l'astre dans le ciel*, relie continûment ces deux extrémités, en revanche, il ne dit pas qu'entre ce point d'origine et ce point de terminaison nous ayons une interruption momentanée qui – à propos du *soleil* et de la *lune*, par exemple – va introduire la discontinuité marquante du *jour* et de la *nuit*; discontinuité radicale car elle touche au phénomène fondamental de la « luminosité » (et c'est à ce titre que la dénomination générique *astre* va prendre ses valeurs identifiantes). Cette discontinuité est complète en ce qu'elle introduit une forme de basculement de l'univers de représentation sur lui-même; nous la situons en position de tiers terme qui n'est ni le *lever* de l'astre (phase inchoative) ni son *coucher* (phase terminative), mais la phase de changement du mouvement. Ce troisième terme opposé aux précédents, c'est la notion d'« alternance » en tant que battement, en tant qu'articulation (temporelle) du jour et de la nuit indéfiniment alternée. Le tiers terme est ici une sorte de point fixe négatif, une figure en creux qui assure la répétition continue du mouvement des astres en tant que figures en relief sur ce fond de scène qu'est le ciel (azur et étoilé).

Dans cette première forme de description (i), nous avons trois types de relation assurés: a) par des termes premiers qui constituent l'opposition de base (lever de l'astre, coucher de l'astre, alternance de deux que sont par exemple le *soleil* et la *lune*); b) par des termes seconds en ce qu'ils constituent des formes intermédiaires entre les premiers (course de l'astre dans le ciel); c) par des termes supérieurs aux deux types précédents que nous intitulerons des métatermes (cf. MT+,-) en ce qu'ils ouvrent l'espace de catégorisation du *templum* (ceux-ci correspondent à une dimension transversale par rapport au plan d'inscription des autres relations). En (i), ces métatermes sont remplis par la double notion

(positive et négative) de *périodicité*, dans un cas, et de son absence brutale, dans l'autre, l'*éclipse* (masquage d'un astre par un autre).

La périodicité est plurielle en ce qu'elle fait référence à différents types d'astres en mouvement : nous avons ainsi une *périodisation solaire* (celle du jour et de la nuit), une *périodisation lunaire* subdivisée en différentes phases qui se suivent (premier quartier, demi-lune, etc., et en particulier une phase nulle qui correspond à un changement de lunaison); nous avons enfin une périodicité saisonnière associée aux mouvements des étoiles regroupées en constellations. Cette notion nous permet de construire des temporalités différenciées et beaucoup plus longues que celle de l'alternance du jour et de la nuit (qui reste cependant phénoménologiquement de base). Nous obtenons ainsi des mois lunaires composant une année solaire, des périodes pluri-annuelles définies par le retour saisonnier des mêmes constellations, des comètes, etc. La périodicité est ainsi le point de départ d'une diversité de mouvements constituant une grille spatio-temporelle qui servira à la définition des calendriers, des computs astronomiques.

Dans la notion d'*éclipse*, nous avons, à l'opposé, non seulement l'idée d'une interruption d'un cycle mais aussi celle d'une brisure, comme si le monde s'arrêtait définitivement « de tourner ». L'éclipse ne signifie donc pas une phase (parmi d'autres), ni même un moment d'arrêt, mais une fin brutale (le masquage intempestif est synonyme de catastrophe, d'abîme sans fond). D'où la force irruptive de ce phénomène erratique que l'on ne pouvait traditionnellement qu'associer à un jugement de Dieu.

Il nous reste à préciser les deux autres moyens termes : d'un côté, nous avons la notion de *phase diurne* issue de celle de lever de l'astre; de l'autre, celle de *phase nocturne* rattachée à la notion de coucher de l'astre. Or, cette description (i) correspond à celle d'une périodisation solaire et non à celle d'une périodisation lunaire. Pour obtenir cette image inversée, il suffit seulement de permuter ces deux expressions : diurne et nocturne, situées de part et d'autre de la notion d'alternance; dès lors, au lever de

l'astre (la lune) va correspondre la nuit, et à son coucher va correspondre le jour (naissant). La schématisation traduit ici une économie de moyens dans la description de ces mouvements où il suffit seulement de permuter deux termes médians pour obtenir la figure symétrique et inverse (soleil et lune, diurne et nocturne) semblable aux deux faces d'une même pièce de monnaie; la notion de mouvement (course de l'astre dans le ciel) reste par ailleurs identique, puisque c'est sur elle que repose la notion de périodicité<sup>6</sup>.

En résumé, nous obtenons une représentation synthétique par interdéfinition des termes dont le statut (les trois types définis *supra*) caractérise l'importance qu'ils entretiennent. Ainsi, périodicités et éclipses (métatermes) représentent l'opposition la plus forte, celle qui conditionne l'ensemble du *templum*; puis nous avons le rapport entre lever et coucher de l'astre (termes premiers); enfin, suivant la nature de celui-ci, nous avons l'alternance des phases, diurne et nocturne (expressions permutable).

4. Ce premier exemple (i) permet de mieux comprendre la notion (isolable) de figure du monde naturel en tant que pluralité de relations intégrées, qui constituent une sorte d'entrelacement sur elles-mêmes; les termes que nous avons utilisés ne font pas référence à des données empiriques, en revanche elles permettent d'*ordonner* celles-ci en fonction des relations établies (ainsi, l'effet de miroir entre les phases diurne et nocturne). Les aspects (multiples) qui en découlent pourront être ainsi traités au moyen d'autres dispositifs connexes au précédent (par exemple, la position des points cardinaux, les variations saisonnières qui déterminent la forme du mouvement solaire – sa hauteur dans le ciel, son intensité lumineuse). Cet exemple (i) permet ainsi de fixer une première forme de synthèse empirique à partir de laquelle d'autres propriétés seront introduites.

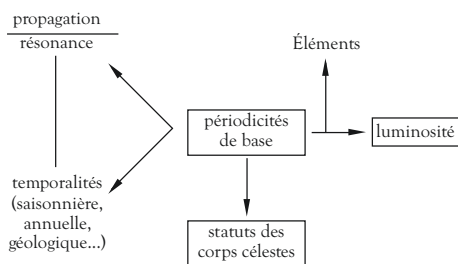
Nous disposons ainsi d'une structure stable dans laquelle s'imprime un dynamisme latent (la notion de périodicité), une structure régie par un principe de

schématisation permettant de décrire ce qu'on pourrait appeler des «substrats formels»: substrats en ce qu'ils constituent la base du descriptible (mondain) indispensable à l'analyse des univers mythologiques, par exemple, et formels en ce que leurs propriétés se prêtent à une traduction dans d'autres relations que celles données au départ.

Le dispositif sous-jacent à (i) n'a donc de sens que par rapport à un ensemble de substrats en ce qu'il fait appel à ceux-ci dans la description complexe d'un certain phénomène; cette description n'est possible qu'à travers une diversité de «facettes d'attributs» qui le circonscrivent comme autant de points de vue nécessaires pour en rendre compte. Ce renvoi de *templum* à *templum*, intitulé le «réseau du sens», n'est alors possible que parce que nous traitons de propriétés eidétiques et non de qualités empiriques (*qualia* phénoménales); sinon, il y aurait incomparabilité entre des relations décrites par un *templum* et d'autres relations appartenant à d'autres *templa*. Il faut qu'entre ceux-ci il y ait une homologie de sens fondée sur un même principe de catégorisation (qui assure la transmission des relations)<sup>7</sup>. Ce renvoi permanent de *templa* à *templa* permet ainsi de «constituer» les phénomènes selon un processus incrémentiel au moyen des facettes d'attributs dont nous venons de parler.

Après avoir donné un exemple de base (dont le schéma est démultipliable à volonté), proposons maintenant un réseau minimal de *templa* qui puisse nous faire comprendre le sens de cette entr'expression qui les articule les uns par rapport aux autres:

(ii) Réseau minimal de *templa*



Ce mini-réseau est constitué à partir de (i) qui en est le centre; il en est en quelque sorte l'explication au sens d'un dépli de ses propriétés intriquées. Cette explication est d'abord celle du statut des divers corps célestes qui se meuvent ensemble (par exemple, le statut du soleil, de la lune, des étoiles par rapport à la terre, qui demeure notre site de référence implicite<sup>8</sup>). (Cf. le point 5 *infra*.)

C'est également le sens d'une présence au monde en tant que luminosité dont le phénomène est le plus manifeste. La déclinaison d'une périodicité (avec son jeu des alternances) conduit à celle du phénomène lumineux sous ses divers aspects, constituant un paradigme de valeurs à la fois propres au milieu ambiant et aux corps terrestres (ombre propre, ombre portée). (Cf. le point 6 *infra*.)

Au-delà de ces deux phénomènes (corps célestes, luminosité), nous ne pouvons que mentionner (faute d'espace) le déploiement de la périodicité en plusieurs registres, qui vont constituer le fond de scène sur lequel s'inscrivent les différentes formes de temporalités. Ainsi, nous avons une temporalité organique (les plantes, les animaux), rythmée par l'alternance de la vie (l'apparaître du phénomène) et de la mort (disparition); nous avons une temporalité astronomique définie en termes de lunaisons, de cycles solaires annuels, de cycle d'apparition et de disparition des constellations. Entre un rythme organique et un rythme astronomique, nous avons comme moyen terme celui d'une périodicité saisonnière qui induit le premier et qui dépend du second (le retour des saisons est lié à la course annuelle du soleil). À l'opposé de ces deux manifestations d'une périodicité cyclique (organique et astronomique), nous avons comme troisième terme la notion d'une périodicité accumulative (non résorbable dans cette répétition infinie), dont la nature est d'être un dépôt, une sédimentation du temps. C'est la temporalité géologique des sols accumulés en couches; c'est la temporalité historique des civilisations qui accumule, dans une Mémoire, leur passé, les civilisations qui les ont précédées, pour former une Histoire humaine. Ce sens accumulatif

d'une temporalité est donc celui d'une irréversibilité par rapport à la réversibilité des rythmes organique et astronomique (nous «sortons» ainsi d'un ordre clos, indéfiniment répété), et c'est de cette irréversibilité temporelle que l'on pourra dériver l'idée de la notion d'*ère* (géologique, culturelle), d'une *origine* de celle-ci comme moment d'éclosion, etc.

Complémentairement, c'est également le sens astrologique des *conjonctions* entre astres dans le ciel, que l'on peut situer entre un temps historique et un temps astronomique (cette «analyse» du ciel, qui nous fait projeter sur celui-ci des figures constellatives, est contemporaine de la grande formation des empires agraires; c'est d'elle que va découler la définition particularisée des individus en tant que «carte astrologique»).

Au-delà de cette mise en place de la périodisation comme temporalités différenciées, nous pouvons situer dans un autre *templum*, au plus profond de notre analyse, la notion de temps comme rythmes pulsionnels, traduit par les deux expressions «propagation» (mode de transmission) et «résonance» (mode d'autocentration).

Nous obtenons le niveau d'analyse le plus abstrait en ce qui concerne la notion de *phusis*, dont les diverses formes de temporalité mentionnées constituent une complexité de manifestations. Pour faire bref, ce dispositif d'un temps profond (dont propagation et résonance sont les métatermes) est constitué par le rapport triadique entre trois notions: celle de cyclité (fondamentale, comme on l'a vu), celle de continu linéaire et celle de bifurcation, qui introduit la notion d'événement remarquable dans ces deux formes de continuité (cyclique et linéaire); sinon, il ne se passerait rien. L'événement sera le mode d'une ponctuation originaire, d'un temps comme inchoativité d'un processus par exemple, dont la terminativité est ainsi anticipée (ainsi de la différence précédente que nous avons établie entre la réversibilité d'un temps cyclique et l'irréversibilité d'un temps accumulatif; entre eux s'est produit une bifurcation faisant diverger le système initial). L'événement est ainsi l'ouverture d'un cycle vers autre

chose, le lieu d'une déchirure comme accident ou comme excès (puis, par la suite, une décision dans le cadre des affaires humaines). Ce phénomène (qui est au cœur de la notion de catastrophe dans la théorie de René Thom) exprime ainsi une singularité et un écart irrémédiable.

C'est à partir de cette triade conceptuelle que l'on peut articuler les autres termes de ce dispositif abstrait: entre la notion de cyclité (comportant implicitement un point comme origine et fin confondues) et celle de continu linéaire (une droite illimitée), nous pouvons situer la notion de variation sinusoïdale cyclique, comme la première, et ouverte, comme la seconde. La courbe sinusoïdale (base de la notion de phase comportant une longueur et une amplitude) est la transformation d'un cycle en une droite, et c'est à ce titre qu'elle est bien un moyen terme.

Entre la notion de cyclité (qui exprime une régularité) et celle de bifurcation (dont le sens événementiel est celui d'une irrégularité), nous situons la notion de forme alternante entre deux pôles alternatifs, traduite par exemple en termes de *cycle d'hysteresis*<sup>9</sup>; il s'agit d'une forme périodique (croissante et décroissante) et irrégulière en ce que, intégrant la notion de discontinuité, elle peut être sujette à rupture interne. Alors qu'une courbe sinusoïdale peut être subdivisée en plusieurs registres d'onde, le cycle d'*hysteresis* peut être transformé par distorsion et reprise de son cours.

Enfin, entre la notion de continu linéaire et celle de bifurcation (comme changement), nous situons la notion de sédimentation en tant que dépôt de plusieurs couches temporelles *qui se superposent sans se confondre*, sinon nous serions devant une confusion des formes (leur entremêlement) qui ne permettrait pas la reconnaissance des différents types distincts; c'est en ce sens que la catégorisation est indispensable à leur composition<sup>10</sup>. C'est à travers cette notion d'une sédimentation des formes que nous pouvons ainsi interpréter la formation de registres distincts de rythmes, qui s'intègrent dans une forme générale (synthétique) tout en conservant leur spécificité. Le



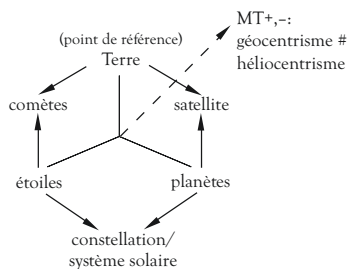
principe d'harmonie réside, bien sûr, dans ce phénomène de sédimentation par couches, et nous pouvons parler ainsi des temporalités comme formant une partition harmonique, un texte où différentes «voix» se répondent.

5. Nous allons reprendre le fil de notre présentation en revenant à des figures plus concrètes, puisque nous allons assigner aux mouvements périodiques définis par l'exemple (i) des corps célestes qui y répondent.

Comme nous l'avons mentionné, la Terre constitue un objet à part en ce qu'elle est notre site d'observation implicite à partir duquel nous contemplons le ciel (diurne et nocturne). Nous la situons au poste neutre en ce qu'elle n'est ni une étoile (un lumineux) ni une planète «comme les autres». Cette description n'est donc pas celle d'une «science» (l'astronomie), mais d'une «phénoménologie» en ce que la description va correspondre davantage à une perception du monde (*cosmos*) qu'à une modélisation objective de celui-ci.

L'opposition de base sera ainsi définie par les trois types: étoiles (corps lumineux), planètes (corps opaque qui reçoit la lumière mais qui ne la dispense pas) et Terre comme site d'observation:

(iii) *Statut des corps célestes*



Cette triangulation de base déploie une représentation générale dans laquelle nous devons localiser les corps célestes les uns par rapport aux autres (en tant que positions et circumambulations). C'est bien sûr tout ce travail d'élaboration qui a occupé les différentes spéculations intellectuelles

depuis les Babyloniens, les Grecs, l'École ptolémaïque, Copernic, etc.: comment «situer» ces corps célestes dans un espace d'observation qui se présente sous la forme d'une sphère? Celle-ci pose implicitement la question de son centre: «nous» sommes le centre de cette sphère d'observation (monde apparent), mais sommes-nous véritablement «au centre» de cet ensemble de mouvements périodiques (monde réel)? Deux réponses, dont le poids d'évidence n'est pas le même, peuvent être apportées: soit nous sommes au centre de cette sphère et nous dirons que les différents corps tournent autour de la Terre (notion de géocentrisme); soit le soleil – qui est l'Autre de la Terre en ce qu'il correspond à l'astre le plus remarquable (dans sa fonction lumineuse, par exemple) – est au centre de cette sphère (notion d'héliocentrisme). Depuis les Grecs (*cf.* Aristarque sur lequel s'appuiera Copernic), c'est cette alternative qui est posée: est-ce le soleil qui tourne autour de la Terre ou est-ce la Terre qui tourne autour du soleil? L'histoire de l'astronomie occidentale s'est faite autour de cette alternative à laquelle ne correspond apparemment aucun troisième terme.

Dans ce dispositif (iii), nous situons la Terre au niveau des métatermes en ce que nous avons deux possibilités de représentation qui correspondent à deux modes spéculatifs; par exemple, tout le «savoir astrologique»<sup>11</sup> est fondé sur une représentation géocentrique, où planètes et lumineux circulent homocentriquement autour d'elle, alors que le «savoir scientifique» émergera à partir d'une représentation héliocentrique (ce sera la fameuse *révolution copernicienne*)<sup>12</sup>.

Deux conséquences peuvent être tirées de ce dilemme: dans chacun de ces cas, le mode de représentation est encore, au départ, géométriquement semblable en ce qu'il correspond à un ensemble concentrique guidant les mouvements, dont le centre peut être occupé soit par la Terre, soit par le soleil; le fait de choisir l'une ou l'autre implique cependant des propriétés radicalement différentes quant au site d'observation: dans un cas (géocentrisme), la Terre est plate et immobile, alors que dans l'autre

(héliocentrisme), la Terre est ronde et en mouvement (ce qui n'est nullement évident). En troisième lieu, nous pourrions ajouter que, symboliquement, ce dilemme impliquait aussi une alternative entre une «centration» et une «excentration»<sup>13</sup>; dire que la Terre n'est pas au centre de la sphère d'observation, c'est la «chasser» (et non uniquement la décentrer) de son site, qui lui revenait de droit divin, et l'assimiler aux autres planètes.

Les termes médians de ce dispositif (iii) vont nous permettre de préciser les enjeux de cette problématique représentationnelle (puisque c'est à ce niveau que nous devons situer le débat). Ainsi, un corps céleste peut effectuer un cercle autour d'un centre principal ou être le satellite d'un autre (mouvement relatif). La satellisation correspond ainsi à une synecdoque d'un mouvement circulaire principal; le satellite n'étant pas un luminaire, il ne peut que tourner autour d'une planète (en l'occurrence la nôtre, en ce qui concerne la Lune; il existe bien sûr d'autres lunes; par exemple les fameuses «lunes de Jupiter» qui permirent à Galilée de comprendre le sens de ce mouvement relatif).

Cette catégorisation en mouvements principal et secondaire (satellisation) exprime bien sûr une relativité de ces phénomènes puisque tout le système tourne autour d'un centre; elle exprime cependant une échelle de dépendances régulières par rapport aux apparitions irrégulières que sont les comètes (ou les météores). Certes, nous savons scientifiquement que ces comètes observent un sens de circulation très grand, mais disons qu'à l'échelle d'une observation mensuelle ou annuelle, elles apparaissent historiquement comme des mouvements erratiques (d'où l'importance symbolique qu'on leur attribua comme révélation d'un phénomène extraordinaire).

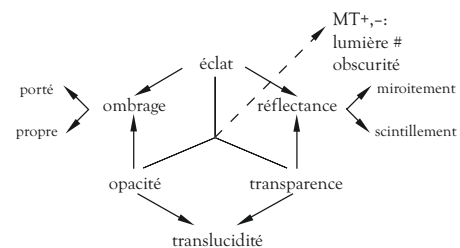
Enfin, à partir de la notion d'étoiles (corps brillants) et de celle de planètes (corps en mouvement), nous pouvons dériver, comme terme médian, la notion de leur configuration en tant que groupement de corps célestes. Les étoiles, dans leur multiplicité, constituent la voûte étoilée; en revanche, en les regroupant en figures particulières, nous les

caractérisons comme constellations. Nous voyons combien cette figuration est un acte de projection puisque son découpage est à la fois arbitraire (on ne retient que quelques étoiles parmi une myriade, leur reconnaissance impliquant un certain apprentissage) et récurrent (cette figure est reconnaissable par sa stabilité à travers une longue durée).

L'autre mode de groupement est celui des planètes autour du soleil (ou auparavant de la Terre). C'est ici que l'on retrouve la forme prégnante d'une concentricité qui les ordonne en orbites distinctes. Ainsi le système solaire et/ou planétaire exprime, dans son immatérialité, cette force représentationnelle en figures, lesquelles correspondent à une géométrie des déplacements.

6. Il nous reste à préciser enfin le sens d'une luminosité en tant que phénomène naturel. L'alternance du jour et de la nuit va être ainsi celle de la lumière et de l'obscurité (les *ténèbres*) qui vont former les métatermes de ce dispositif:

(iv) *La luminosité*



Ce dernier phénomène est celui d'un milieu ambiant où des corps émettent ou reçoivent de la lumière; c'est pourquoi, dans la caractérisation des termes de base, nous utilisons les termes «éclat», «opacité» et «transparence».

L'éclat est celui d'un corps qui irradie (comme le soleil) et qui, par cette production, transmet (ses rayons) à un milieu cette propriété (à la fois luminosité et chaleur). L'opacité, par contre, est l'obstacle à cette irradiation et représente une frontière entre un extérieur éclairé et un intérieur

soustrait à ce phénomène. Ainsi, dans l'opacité d'un corps, nous avons l'absorption du phénomène de la lumière (mais pas de la chaleur qui peut être accumulée dans celui-ci). Le feu (terrestre) est un phénomène semblable à celui du soleil, mais où la relation {milieu-corps} peut être inversée puisque, partant de certains corps (ignés en ce qu'ils sont propres à une incandescence), on obtient un phénomène qui se généralise à un milieu entier (l'embrassement, l'incendie) ou qui est contenu dans les limites d'un lieu (foyer).

Enfin, à la transparence correspond une absence de frontière puisque la lumière peut traverser corps et milieux sans obstacle. Il y a pénétration de part en part.

La distribution des termes médians par rapport à cette base triadique exprime la conséquence logique de leurs propriétés; ainsi, entre une opacité et une transparence, on peut situer le gradient d'une translucidité (propre à des phénomènes atmosphériques comme le brouillard ou à des artéfacts comme la pâte de verre, l'albâtre). Entre l'éclat et cette transparence, on peut toutefois situer la notion de réflectance en tant que surface qui réfléchit la lumière (produisant ainsi un éclat second qui peut aller jusqu'à l'éblouissement). Enfin, le produit d'une opacité et d'un éclat (en tant que source de lumière) donne la notion d'ombrage (ombre propre, ombre portée), qui définit le « relief des choses »; c'est ce double de la frontière (puisque'il en épouse les formes et qu'il en donne une projection variable suivant la position de la source lumineuse) qui procure aux corps leur consistance, comme si ceux-ci intégraient une portion d'espace autour d'eux.

## NOTES

1. A.J. Greimas, « Condition d'une sémiotique du monde naturel », texte introductif à un numéro de la revue *Langages* portant sur les « Pratiques et langages gestuels » (*Langages*, n° 10, juin 1968; repris dans son recueil, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976). À l'époque, Greimas n'était peut-être pas tout à fait conscient du *déport* qu'il opérât

en tant que « centre de gravité » de l'entreprise sémiotique; c'est ce mouvement de décentration de l'*anthropos* vers le *cosmos* qui a par la suite légitimé le grand travail de recherche de Jean Petitot, dont le point culminant est la notion de « physique du sens » (son ouvrage, *Morphogenèse du sens, I, Préface de René Thom*, Paris, P.U.F., 1985). Mentionnons le compte rendu éclairant qu'en a fait Pierre Ouellet, « La nouvelle Aufklärung: une physique du sens », paru dans la revue *Critique*, n° 481-482, Paris, Minuit, juin-juillet 1987.

2. Cf. M. Serres, « Ce que Thalès a vu au pied des pyramides », dans *Hermès II. L'Interférence*, Paris, Minuit, 1972, p. 161.

3. En particulier, nos deux ouvrages récents portant sur l'analyse du discours, *Le Réseau du sens, I: Une approche monadologique pour la compréhension du discours* (Berne, Peter Lang, 1999), II: *Extension d'un principe monadologique à l'ensemble du discours* (Berne, Peter Lang, 2002).

4. Un cadrage n'est pas uniquement une « forme » (contour, relief) mais une « forme de forme » (idéation).

5. Je ne reprendrai pas ici la présentation formelle de ces dispositifs que j'ai appelée dans mes travaux un *templum*; celui-ci organise un « espace de représentation » canonique (notion de cadrage) basé sur la triade faite d'oppositions et de corrélations qui assurent la colocalisation des termes les uns par rapport aux autres.

6. En distinguant la notion de *mouvement* de celle de *phase*, nous pouvons ainsi démultiplier le sens du premier parallèlement à celui de la seconde. Mythologiquement, on sait que nous pouvons avoir plusieurs soleils à la fois (parahélie) ou plusieurs lunes (parasélénie). Cf. C. Lévi-Strauss, *Mythologiques IV: L'homme nu*, Paris, Plon, 1973.

7. Chez Leibniz, c'est le principe de *raison suffisante* qui assure cet échange entre les diverses substances. M. Serres, dans son texte « La communication substantielle démontrée *more mathematico* », montre bien qu'il existe une voie directe et une voie indirecte dans cette communication entre les monades; la voie directe les associe combinatoirement sur le plan d'une entr'expression en surface, alors que la voie indirecte met chacune d'entre elles en *compréhension* avec la *Monas monadum* profonde qui caractérise leur « modèle » canonique (forme neutre qui se prête à toutes les descriptions). La différence computationnelle entre les premières et les secondes s'accroît au fur et à mesure du nombre de monades en relation. Le sens de la monadologie est alors celui d'un préétablissement harmonique traduit, par exemple, en termes d'ajustements réciproques. Cf. M. Serres, *Hermès I. La communication*, Paris, Minuit, 1969, p. 154-164.

8. N'est-ce pas le sens d'un des derniers textes de Husserl, *La terre ne se meut pas* (Paris, Minuit, 1989), que d'être pour nous ce point fixe (neutre, dans notre description)?

9. Cf. J. Petitot et R. Thom, « Sémiotique et théorie des catastrophes », *Actes sémiotiques-Documents*, vol. V, n° 47-48, Paris, CNRS-EHESS, 1983.

10. Ce principe d'une catégorisation des formes qui assure leur composition se rencontre dès les formes les plus élémentaires de la perception telle qu'entendue par la *Gestalttheorie*. Ainsi, une expérience aussi simple (*figure 15.b*) que celle relatée par Guillaume dans son traité classique, *La Psychologie de la forme* (Paris, Flammarion, 1937, p. 73), montre bien qu'on « superpose » spontanément deux registres graphiques en ce que leurs motifs font apparaître des continuités distinctes.

11. Cf. W. Kenton, *Astrologie, le miroir céleste*, Paris, Seuil, 1974.

12. Cf. A. Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, P.U.F., 1962.

13. Je fais référence à une propriété de la notion de lieu que j'ai développée dans « Catégoriser la forme spatiale. Approche sémiotique de la catégorie de l'aspect dans la formation du territoire », *Visio*, vol. 4, n° 2, 1999, p. 45.





# LUMIÈRES, MATIÈRES ET PAYSAGES

JACQUES FONTANILLE

## INTRODUCTION

Parmi tous les effets de lumière, il en est un qui mérite toute l'attention du sémioticien, car il a trait aux rapports entre le temps et la matière : à côté en effet de l'éclairage, de la lumière extérieure, voire de la lumière associée aux couleurs, la « lumière intérieure » forme un motif à part, qui est tout particulièrement exploité, dans certaines installations ou expositions, par exemple, lorsque les œuvres sont éclairées par derrière.

La lumière interne devient alors une propriété des objets, soit de leur structure matérielle, soit de leur enveloppe ou de leur surface, et cette propriété sollicite l'interprétation en plusieurs sens : (i) du côté de l'animation *actantielle*, puisque l'intensité de l'éclat émane de l'objet ; (ii) du côté de la *modalité* et de l'*aspectualité*, puisque la matière module la « restitution » de cet éclat et peut du même coup en infléchir, voire en convertir une partie des propriétés sémantiques et syntaxiques ; (iii) du côté de la *temporalité*, enfin, puisque la perception de ces lumières est alors dissociée de celle de la source et du moment de l'émission : le corps matériel apparaît à cet égard comme un médiateur temporalisant, l'actant de contrôle entre la source et la cible.

Toutes ces voies de l'interprétation étant rassemblées, elles se constituent en configurations passionnelles, des avatars pathémiques de la matière-temps.

Ces remarques générales seront exploitées au cours d'une réflexion sur le « paysage », conçu comme configuration sémiotique émanant du monde naturel. Mais nous commencerons pourtant par l'étude d'un texte littéraire, le recueil *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, qui nous permettra de déployer l'ensemble du dispositif de l'analyse.

## LA LUMIÈRE ET LE PAYSAGE CHEZ BAUDELAIRE

Dans un ouvrage maintenant introuvable, Claude Zilberberg avait montré, à propos des *Fleurs du Mal*, le rôle joué par la figure composite « soleil + liquide », notamment dans la distribution des rôles « émetteur » et « récepteur » dans un processus de communication qui se déploie à l'intérieur du monde naturel (Zilberberg, 1972).

Nous voudrions reprendre cette question, mais sous un angle un peu différent, puisqu'il s'agit de comprendre quelles sont les propriétés sémantiques et syntaxiques d'une « lumière intérieure du paysage »; et, pour cela, être particulièrement attentif, pour chaque type de figure, d'une part au mode de saisie qu'il induit et, d'autre part, à ses effets axiologiques. Mais l'« intériorité » dont il est question ici, s'agissant d'une portion du monde naturel, est toute matérielle: la description vise donc plus particulièrement la manière dont la lumière s'associe aux matières, et notamment aux liquides, par mélange, par reflet, par transition, etc.

#### LUMIÈRE, REGARD, YEUX DE FEU

Le cas le plus simple de la lumière saisie comme émission à partir d'une intériorité est celui des « yeux de feu », figure récurrente dans le recueil, qui est systématiquement traitée comme euphorique, mais une euphorie qui serait en quelque sorte « figée », puisque sans effet sensible sur le corps du sujet récepteur, à l'exception de l'enveloppe lumineuse dont il l'habille. Mais cette « émanation » est une émanation *transcendante*, et elle s'inscrit fréquemment sur une isotopie « spirituelle » (« mystique » ou « métaphysique »); en outre, elle partage ces deux propriétés avec le parfum, et notamment celui de la chair vivante et du sang. Ainsi, dans *Spleen XLII*<sup>1</sup>

– Nous mettrons notre orgueil à chanter ses louanges:  
Rien ne vaut la douceur de son autorité;  
Sa chair spirituelle a le parfum des Anges  
Et son œil nous revêt d'un habit de clarté. (p. 55)

Le *parfum* est à la *chair* ce que la *lumière* est au *regard*, et les deux ont une dimension « spirituelle ». On voit que, dans ce cas, l'appréhension est cognitive, bien que le vecteur de la communication soit sensoriel: dans ce cas, la synesthésie est purement rhétorique, obéissant à un système semi-symbolique qui conduit à une équivalence grâce à un raisonnement proportionnel implicite; [Le *parfum* est à la *chair* ce que la *lumière* est au *regard*] a en effet la forme de la proportion d'Aristote.

En outre, cette « passivation sensible » prend la forme d'un *enveloppement*: le parfum enveloppe par

définition le corps percevant (Fontanille, 1999: 34-37), de la même manière que, plus explicitement, le regard l'« habille » de lumière. L'enveloppe émise et projetée par la chair-source se substitue alors à l'enveloppe coenesthésique du corps sensible; on notera tout particulièrement le choix de modes sensoriels « passivants ». En effet, l'odeur émise, par quelque corps que ce soit, enveloppe les autres corps contre leur gré; c'est un fait souligné par tous les commentateurs (Kant, [1798] 1979: 40), l'odeur est un *pouvoir-faire* qui rencontre ou suscite, du côté du corps percevant, un *ne pas pouvoir ne pas faire* (Fontanille, 1999: 53-54).

Pour la vision, c'est l'inverse qui se produit: le regard du corps percevant se saisit des autres corps et leur reconnaît une enveloppe « débrayée », une limite propre entre un intérieur et un extérieur; grâce à un déplacement modal, du *savoir* et *croire* au *pouvoir* et *vouloir*, la « reconnaissance » d'une enveloppe primaire (propre) est convertie en « projection » d'une enveloppe secondaire (non propre), et c'est ainsi qu'on obtient: *Et son œil nous revêt d'un habit de clarté*; dès lors, c'est le corps perçu (par le regard) qui est sous le régime du *ne pas pouvoir ne pas faire*. Mais ce corps « perçu » est encore un corps percevant (il voit qu'on le regarde), et c'est très exactement de son point de vue que se produit l'enveloppement; par conséquent, même si la situation est un peu plus complexe que pour l'odeur, le résultat modal et figuratif est globalement identique.

La réponse du sujet perçu-percevant sera alors doublement infléchi par les traits « cognitif » et « transcendant »: dans *Spleen XLII*, c'est en effet une « louange » adressée à la beauté, considérée comme une entité d'essence supérieure. La passivation s'accompagne donc d'une capture du corps percevant, et l'ensemble du processus perd tout caractère d'« animation », comme dans *Spleen et Idéal LI* (Le chat II).

*Je vois avec étonnement  
Le feu de tes prunelles pâles,  
Clairs fanaux, vivantes opales,  
Qui me contemplant fixement.* (p. 64)

Le principe qui sous-tend l'ensemble de ces propriétés (passivation, capture, enveloppement,

figement) pourrait maintenant être suggéré: la «douceur» qui, dans le premier poème était le ressort de l'«autorité», et, qui, dans le second, est tout simplement celui de l'efficacité: «*si doux... que... je fus embaumé*». La *douceur* suppose un ralentissement, un *tempo* presque arrêté, à peine perceptible (et qui conforterait l'effet de figement), elle est pourtant d'une efficacité instantanée (*rien qu'une fois, étonnement*); d'un côté, elle est définie par un *parcours figuratif* réglé par l'atténuation de l'intensité et le ralentissement du *tempo*, qui pérennise un contact minimal, et, de l'autre côté, elle reçoit, dans ce texte en particulier, une *valeur modale* de *pouvoir faire* intense et immédiat.

Par ailleurs, si nous revenons à la source de toute syntaxe figurative, c'est-à-dire aux interactions entre matière et énergie (Fontanille, 2003), la lumière en tant que force traverse des matières dont elle émane; selon le cas et en général, ces matières amplifient ou atténuent l'intensité de la force, ce qui revient, à un autre niveau, à en magnifier ou ravaler la valeur. Mais l'interaction entre matière et énergie agit sur d'autres paramètres: sans en affaiblir l'intensité, et sans en ravaler la valeur, la matière peut moduler le *tempo de restitution* de la lumière, et convertir ainsi l'efficacité attachée à l'intensité en une efficacité indirecte, induite par la lenteur: l'intensité, en effet, ne peut être que subie et reçue, alors que la douceur et la lenteur peuvent être partagées, ce qui constitue un changement dans le procédé de manipulation sensible. En somme, l'action de la matière sur la lumière garantit l'acceptabilité de cette lumière par le corps perçu-percevant, en facilite la réception et engage l'interaction communicative avec les corps-actants.

C'est donc le *tempo de l'émission* (de la lumière comme du parfum) réglé par la matière émettrice elle-même (œil ou fourrure) qui induit le figement, l'enveloppement et la capture par synchronisation: c'est très précisément ce processus que nous pouvons caractériser comme «une manipulation sensible et figurative».

Il y a alors communication de quelque chose qui dépasse le sujet, et qui pourtant semble se dégager d'une matière et d'un lieu identifiable, comme si cette

matière et ce lieu faisaient fonction de médiateurs pour le transit et la modulation d'un flux sensible émanant d'un «ailleurs» insaisissable.

En somme, à ce stade de l'analyse, les propriétés pertinentes seraient les suivantes:

- une figure propre à un mode sensoriel (la lumière) s'associe avec des matières (eau ou autre);
- la nature de cette association détermine une esthésie particulière et une projection thymique spécifique (positive ou négative);
- cette configuration accueille de manière préférentielle telle ou telle synesthésie (avec l'odeur, le bruit ou le goût).

En somme, les associations polysensorielles seraient déterminées par des projections thymiques qui caractériseraient des interactions spécifiques entre énergies (ici, la lumière) et matières (ici, l'eau pour l'essentiel).

#### SOLEIL, LUMIÈRE ET VAPEUR

Le rapport entre lumière, regard et matière n'a pas été entièrement établi jusqu'ici; à cet égard, les occurrences utiles dans *Les Fleurs du Mal* sont rares, mais elles apparaissent dans le contexte d'un rapprochement avec une figure remarquable (et tout particulièrement remarquable par Claude Zilberberg dans l'étude déjà évoquée): le «soleil mouillé». En voici un exemple, dans *L'Invitation au voyage*:

*Mon enfant, ma sœur,  
Songe à la douceur  
D'aller là-bas vivre ensemble!  
[...]  
Les soleils mouillés  
De ces ciels brouillés  
Pour mon esprit ont les charmes  
Si mystérieux  
De tes traîtres yeux,  
Brillants à travers leurs larmes. [...]  
- Les soleils couchants  
Revêtent les champs [...]  
Le monde s'endort  
Dans une chaude lumière.*

(*Spleen et Idéal* LIII, p.66-67)

Tout d'abord, on y rencontre une partie des propriétés reconnues à la configuration précédente: d'un côté, l'ensemble de l'interaction est sous le régime de la *douceur* et de la *lenteur*, notamment dans le refrain (l'«ordre» et le «calme»), et, de l'autre, la lumière émise induit à la fois l'*enveloppement* et le *figement* du corps perçu-percevant (qui est ici «le monde» lui-même: les champs revêtus de soleil); l'endormissement résume à lui seul ces propriétés, tout en portant en même temps la même explication: une efficacité de la douceur lumineuse, qui impose son *tempo* au paysage, par enveloppement («dans») et ralentissement synchrone.

Mais, pour ce qui concerne le regard, il est cette fois lui-même soumis, tout comme le soleil, à une condition matérielle: le liquide, le «mouillé». Les *larmes* sont aux *yeux* ce que les *vapeurs* brumeuses sont au *soleil*: une condition d'efficacité. Et cette condition suppose que la lumière soit convertie en matière mouillée qui enrobe les figures.

Pourtant, il est impossible de rabattre entièrement cette configuration sur la première: dans la précédente, en effet, la lumière était transcendante, elle se saisissait du corps perçu-percevant pour lui communiquer des valeurs supérieures, et avec une évaluation globalement euphorique; cette même lumière, sans être directement matérialisée dans le regard, était systématiquement associée à la chair et au parfum, détenteur de la même transcendance. Ici, au contraire, la lumière mouillée est *immanente* et *ambivalente*, elle n'est plus associée à l'olfaction.

Elle est *immanente* car elle ne donne accès à aucun destinataire; elle appartient elle aussi à un «ailleurs», mais qui est explicitement déterminé: c'est un «là-bas», certes utopique, mais défini comme le lieu projeté au terme d'un voyage, alors que l'«ailleurs» de la précédente lumière était seulement implicite et présupposé. Elle aussi donne à connaître ou à deviner, mais de manière immanente: en effet, le *mystère* qui est ici évoqué est une figure cognitive qui, à la différence de l'*occulte*, se donne comme une manifestation indirecte et incomplète d'un secret; quelque chose se donne à sentir, qui est la *présence* d'un objet cognitif, et dont le contenu peut indifféremment être appréhendé ou rester inaccessible. Mais, étant de l'ordre de la

*présence immédiate*, le mystère est immanent à la chose même et à sa substance matérielle; il l'est d'autant plus que, considéré comme un mode de l'appréhension d'une figure sensible, il ne parvient ni à la stabiliser ni à l'identifier: la saisie mystérieuse est au moins une saisie anté-iconique.

Cette structure sensible et véridictoire reçoit dans le texte une expression figurative remarquable: que ce soient les yeux ou le soleil, ils sont non pas imprégnés d'eau ou plongés dans une masse liquide; ils sont seulement *voilés*: l'eau est à la fois un masque et un filtre, qui laisse passer l'intensité lumineuse de la présence, sans laisser voir le contenu de cette présence (par exemple, dans le cas des yeux, la «vérité» de l'état d'âme actuel)<sup>2</sup>.

En outre, l'effet du mystère n'est pas, comme précédemment, une *capture* immédiate (l'étonnement, par exemple, ou l'embaumement), mais un *charme*. Le charme est une action magique incarnée: il n'y a de charme qu'entre des corps, ou par l'intermédiaire des corps. Le retour à l'immanence s'accompagne par conséquent d'une réactivation du corps sensible (*présence*, *mystère*, *charme* ne peuvent se comprendre sans la participation de la sensibilité). D'un point de vue sémiotique, le *charme* serait ici le signifiant du *mystère*; comme ces figures sont produites par une enveloppe d'eau filtrante, alors on peut considérer que le *charme* est le mode d'inscription du signifiant sur l'enveloppe du regard et de la source de lumière.

La lumière mouillée est en outre *ambivalente*, car elle est à la fois attirante et inquiétante: le mystère, en effet, provoque le *trouble* du corps sensible, car cette morphologie qui résiste à l'iconisation, qui se dérobe et qui ne peut être appréhendée autrement qu'instable, affecte le corps sensible de la même instabilité. Si l'on associe la dérobade de l'objet (le secret, présentifié mais sans son contenu), le filtre et l'inscription du charme, et le trouble du sujet, alors on comprend pourquoi les yeux peuvent être «traîtres» et inquiétants: l'ensemble de ce nouveau dispositif sensible et figuratif, dans ce cas, loin de délivrer la clé d'une transcendance éthico-esthétique de type cognitif, permet aux interactions communicatives de se développer en stratégies et contre-stratégies, en



dissimulations, distorsions, cryptage et décryptage des signifiants figuratifs. Mais, plus généralement, c'est cette forme matérielle même de la lumière qui porte une axiologie ambivalente: *splendeur* et *danger* (l'attraction sensorielle de l'Autre et la menace pour l'intégrité du Moi), comme en témoigne *Ciel brouillé*:

*Tu ressembles parfois à ces beaux horizons  
Qu'allument les soleils des brumeuses saisons...  
Comme tu resplendis, paysage mouillé  
Qu'enflamment les rayons tombant d'un ciel brouillé!  
Ô femme dangereuse, ô séduisants climats!*

(*Spleen et Idéal* L, p. 62)

Entre *L'Invitation au voyage* et *Ciel brouillé*, le point de vue s'est inversé: dans le premier, on adoptait le point de vue de la source (le regard voilé de larmes, le soleil mouillé); dans le second, on adopte strictement le point de vue de la cible, le corps perçu-percevant. La *splendeur* et le *danger* sont donc des effets de sens qui, du côté de la cible, répondent au *mystère* et, du côté de la source, au *charme*. Comme on pouvait dire tout à l'heure que le *charme* est le signifiant de manifestation du *mystère*, la *splendeur* est le signifiant de manifestation du *danger*. Le dispositif syntaxique précédent peut donc être maintenant présenté comme un syntagme d'interaction sémiotique:

	SOURCE	CONTRÔLE	CIBLE
SIGNIFIANT	<i>Charme</i>	<i>Voile (transit et filtre)</i>	<i>Splendeur</i>
SIGNIFIÉ	<i>Mystère</i>	<i>Tri véridictoire</i>	<i>Danger</i>

#### LE SOLEIL LAVÉ DANS LA MER

Les rapports de la lumière et de l'eau donnent lieu à une dernière figure. En effet, le soleil et la lumière peuvent être mouillés par immersion. Il n'y a plus alors diffusion et médiation, mais «rajeunissement», restauration axiologique, renouveau de la lumière: la mer et les masses liquides font alors office non de diffuseur, mais de lieu critique pour la réactualisation des valeurs: elles trient et elles restaurent les valeurs...

Les lumières mouillées diffuses et présentes étaient *ambivalentes*; les lumières intermittentes et distantes étaient simplement *dysphoriques*; les lumières liquides, ou purifiées par la mer, sont simplement *euphoriques*.

Dans *Élévation*, par exemple, «[l]e feu clair qui remplit les espaces limpides» est une «pure et divine liqueur», et s'oppose alors radicalement à «l'existence brumeuse» (*Spleen et Idéal* III, p. 25). Mais c'est dans *La Vie antérieure* que la transfiguration est la plus spectaculaire:

*J'ai longtemps habité sous de vastes portiques  
Que les soleils marins teintaient de mille feux, [...]  
Les houles, en roulant les images des cieus,  
Mélaient d'une façon solennelle et mystique  
Les tout-puissants accords de leur riche musique  
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.*

(*Spleen et Idéal* XII, p. 28)

Là aussi, la mer («les houles») et le soleil («les couleurs du couchant») célèbrent ensemble un rite («une façon solennelle et mystique»), mais sous des conditions bien différentes. Tout d'abord, nous n'avons plus seulement deux actants (un émetteur et un récepteur), mais trois (la mer, le soleil, «mes yeux»), qui sont tour à tour émetteurs et récepteurs; ensuite, la relation entre les trois actants a changé: il n'est plus question ni de mélange, ni de diffusion, ni de voile, mais uniquement de *reflets*: les soleils «teintent» les portiques, les houles «roulent des images des cieus» et le couchant est «reflété» par les yeux de l'observateur. En outre, le *mouvement* a remplacé le *figement* et la *lenteur*. Enfin, les sensations associées ne sont pas olfactives mais *auditives* («les accords de leur riche musique»): autre dispositif matière/énergie, autre projection thymique, et donc: autre synesthésie.

Le mouvement généralisé ainsi que la modification de la structure actantielle font de cette figure lumineuse *une figure d'activation généralisée*: le premier dispositif comportait une relation, entre source et cible, de type passivant et sans instance de contrôle; le second (ci-dessus) est à la fois passivant (fascinant) et avec actant de contrôle (le voile); le dernier, celui-ci, est activant et comporte un actant de contrôle: la source est toujours le soleil, mais il a deux cibles, la mer et les yeux, chacune d'elles fonctionnant tout à tour comme actant de contrôle quand l'autre est la cible; mais, en outre, les relations source/cible/contrôle s'inversent, grâce au reflet: quand la mer ou les yeux reflètent le soleil, ils deviennent la source

d'une image, qu'ils se renvoient l'un à l'autre, et que contrôle le soleil. Ce dispositif généralise le principe d'un échange permanent, distribué et généralisé.

Le soleil est reflété deux fois : une fois par la mer, une fois par les yeux, ce qui implique que l'observateur s'en procure deux images, une directe et une indirecte. La question ne se pose donc plus en termes de synchronisation des *tempos*, mais en termes de superposition et d'accord instantané entre les images-empreintes, exactement comme dans un accord musical ; c'est pourquoi la vision et la lumière dialoguent ici avec l'audition, et non plus avec l'olfaction.

#### *Enveloppes, filtres et membranes axiologiques*

Eu égard aux variétés fonctionnelles des enveloppes, pour commencer, on doit constater ici que la surface des cibles (portiques, houles, yeux) est devenue la surface d'inscription des signifiants de la lumière (les *images*). Nous avons déjà rencontré de telles inscriptions, mais, d'une part, il s'agissait de l'enveloppe des sources (regard ou soleil mouillés) et, d'autre part, l'eau n'est plus ici la matière d'une enveloppe filtrante, mais un corps lui-même doté d'une enveloppe.

Tout se passe comme si, partant d'une simple membrane interface, entre un intérieur et un extérieur, nous étions passés à l'intérieur de la membrane<sup>3</sup> : celle-ci est alors elle-même traitée comme un corps, doté lui-même d'une structure matérielle et de sa propre enveloppe superficielle ; la structure matérielle de la masse aquatique fonctionne comme le filtre de restauration des valeurs lumineuses, et l'enveloppe superficielle de cette masse, comme la surface d'inscription des signifiants-images.

En somme, la lumière et l'eau sont tour à tour enveloppantes et enveloppées : la lumière est enveloppante à l'égard des corps qu'elle entoure, mais elle est enveloppée par les voiles d'eau et de larmes ; l'eau est à la fois enveloppante à l'égard des sources de lumière qu'elle voile, et enveloppée par les images-reflets du soleil. Et c'est très précisément cette dialectique des relations d'enveloppement entre la lumière et l'eau qui engendre la diversité des signifiants dans l'interaction communicative :

- *douceur* et *lenteur* : la lumière est enveloppante, l'eau est absente ;
- *charme* et *mystère* : la lumière est enveloppée, l'eau est enveloppante ;
- *reflets* et *images* : la lumière est enveloppante, l'eau est enveloppée.

En outre, l'interaction entre la lumière, l'eau et les corps obéit à plusieurs types de *tempos* et de *régimes temporels* différents et déterminés, correspondant très précisément chacun à une des variétés fonctionnelles de l'enveloppe en tant qu'opérateur : la *lenteur*, le *trouble*, le *cycle* et l'*instant*.

- (i) La *lenteur* est celle de l'enveloppement immobilisant (l'enveloppe de *contenance* et de *maintenance*) ;
- (ii) le *trouble* est celui provoqué par la traversée indécise de la lumière dans le voile humide (l'enveloppe comme *filtre*) ;
- (iii) le *cycle* est celui de la régénération ; c'est en général celui de la journée, entre soleil levant et soleil couchant (enveloppe de *régénération*) ;
- (iv) l'*instant*, enfin, est celui de l'image (enveloppe comme *surface d'inscription*).

Chaque régime temporel est déterminé par une *morphologie de l'interaction* et du transfert entre source et cible, eux-mêmes conditionnés par les propriétés matérielles du contrôle (s'agissant des morphologies du transfert entre source et cible, nous pourrions y reconnaître en effet des variétés de *l'actant de contrôle*) :

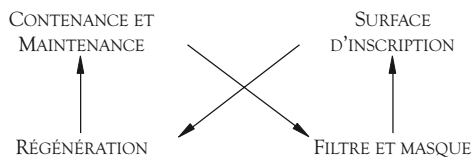
- (i) la *lenteur* est déterminée par les *contours* d'un corps ou d'un monde qu'il faut suivre progressivement et en continuité, sans heurt et sans hiatus ;
- (ii) le *trouble*, par le caractère *translucide* de l'obstacle : ni opaque, ni transparent, il retient, pour un laps de temps indéfini, une partie indéterminée et non identifiable de la lumière qui le traverse ;
- (iii) le *cycle*, par la révolution de la terre autour du soleil, par le *rythme de la vie* du monde et des êtres ;
- (iv) l'*instant*, enfin, par le caractère impénétrable de l'obstacle, et sa capacité réfléchissante.

- Quatre *régimes temporels* pour
- quatre *variétés fonctionnelles de l'enveloppe*, et selon

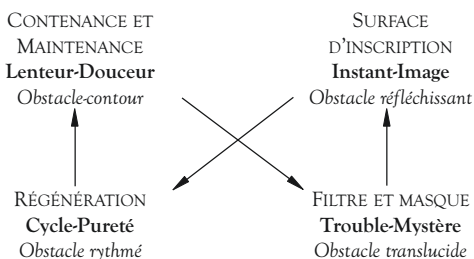
• quatre types morphologiques de l'interaction:  
voilà en somme le système sémiotique des alliances de la lumière et de l'eau dans *Les Fleurs du Mal*. Pour en systématiser l'interdéfinition, nous pouvons partir de la structure des variétés fonctionnelles de l'enveloppe.

Les fonctions de *maintenance* et de *contenance* forment un ensemble homogène, qui s'oppose, sur l'axe de la contrariété, à la fonction de *surface d'inscription*: dans un cas, les signifiants sont « contenus-maintenus » à l'intérieur, dans l'autre, ils sont « affichés » et inscrits vers l'extérieur.

D'un côté, la fonction de *filtre* et de *masque* assure la transition entre la première et la deuxième positions: elle suspend la *contenance* et la *maintenance*, puisqu'elle laisse passer une partie des signifiants, en vue de leur inscription éventuelle sur la *surface extérieure*; de l'autre côté, la fonction de *régénération* suspend la fonction de *surface d'inscription*, car elle utilise des sollicitations extérieures pour les exploiter en vue d'une revalorisation de l'intérieur et, du même coup, elle prépare la réactualisation des fonctions de *maintenance* et de *contenance*. Ce sont donc les deux contradictoires, qui forment les subcontraires de la catégorie. On obtient donc le dispositif suivant, pour les VARIÉTÉS DE L'ENVELOPPE.



Cette structure nous permet de redistribuer et d'homologuer les modes d'interaction entre la lumière et l'eau, sous les espèces (i) des **régimes temporels** et (ii) des **morphologies de l'interaction et du contrôle**, (iii) avec les VARIÉTÉS DE L'ENVELOPPE:



Dans le modèle ainsi décliné, on peut considérer, comme hypothèse de travail, que les trois composantes prises séparément sont généralisables à l'analyse des dispositifs figuratifs de la lumière dans le paysage, ainsi que le principe d'une homologation entre eux. En revanche, cette homologation-là, qui fait par exemple correspondre le régime temporel de l'instant à la fonction « surface d'inscription », ou celui du trouble à la fonction « filtre et masque », est spécifique du corpus étudié jusqu'ici, celui des *Fleurs du Mal*. Rien n'interdit d'imaginer d'autres homologations, dans d'autres corpus, comme celle qui ferait correspondre le régime temporel de la lenteur-douceur avec la fonction de surface d'inscription.

*Transitions, conversions et constitution sémiotique du paysage: le cas du Balcon*

Nous pouvons observer, pour finir, la transition entre ces deux états dans *Le Balcon*. La deuxième strophe commence par l'évocation d'un souvenir, sous la forme du « soleil mouillé » (opérateur: *filtre*):

*Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon,  
Et les soirs au balcon, voilés de vapeurs roses.*

(*Spleen et Idéal XXXVI*, p. 48)

Cette évocation est ponctuée par deux autres appels à la lumière; le premier confirme l'énergie lumineuse, enveloppée dans la pénombre:

*Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées!* (*ibid.*)

Et le second note une modification matérielle de l'enveloppe (opérateur: *surface extérieure*):

*La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison, [...]* (*ibid.*)

À chaque apparition de la figure lumineuse correspond une sensation amoureuse:

- *Que ton sein m'était doux*, pour la première (la lumière voilée et filtrée);
- *Je croyais respirer le parfum de ton sang*, pour la deuxième (la lumière enveloppée);
- *Je buvais ton souffle*, pour la troisième (la lumière négative durcie en cloison).

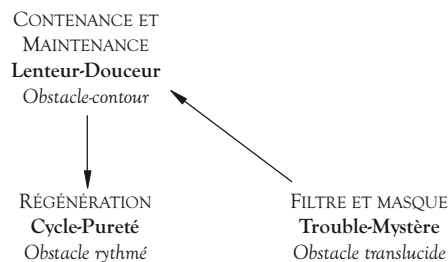
Enfin, dans la dernière strophe, la figure solaire revient, prise en charge par une question, et sous la

forme du « soleil lavé et rajeuni » (opérateur: *régénération*):

*Ces serments, ces parfums, ces baiser infinis,  
Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes  
Comme montent au ciel les soleils rajeunis  
Après s'être lavés au fond des mers profondes?* (p.49)

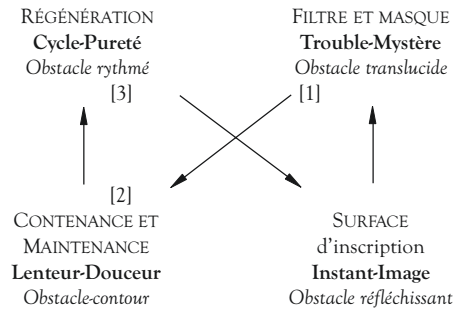
Dans le même poème, on assiste à la transition d'un état de la configuration à l'autre: on commence par les lumières mouillées, vaporeuses et diffuses, et on termine sur les lumières rajeunies par les mers. Entre les deux, le mouvement ralentit peu à peu, les amants s'endorment, et la nuit s'épaissit, pour former une surface protectrice dotée d'un intérieur et d'un extérieur: on assiste ainsi à une solidification progressive de l'enveloppe de la lumière, jusqu'à former une surface de séparation, de contenance et de maintenance (la « cloison»). L'enveloppe filtrante est devenue alors une frontière durable et tournée vers l'extérieur, qui pourrait recevoir d'éventuelles empreintes, mais qui ne fait que séparer et contenir durablement dans la lenteur et la douceur de l'endormissement.

Ce parcours correspond, dans le modèle proposé, aux positions suivantes, à ceci près que le parcours canonique est pris à rebours:



Cette inversion du parcours pourrait constituer un argument en faveur d'une inversion des positions entre contraires et subcontraires, qui conférerait au modèle la disposition proposée à la colonne de droite.

En l'état, le corpus ne permet pas de trancher entre ces deux dispositions; mais, comme dans l'une et l'autre, les positions axiologiques (euphorie et dysphorie) sont les mêmes, la différence est purement technique et finalement d'intérêt secondaire.



Par ailleurs, entre les positions initiales et terminales, dans le poème, la lumière a été associée à d'autres sensations, ce qui semble un effet systématique de sa « matérialisation»: le toucher et la caresse, le parfum, l'absorption. Mais si le toucher est bien procuré par la peau (le « sein»), il n'en est pas de même pour les autres: le parfum est celui du « sang», la boisson est le « souffle». Toutes ces alliances polysensorielles nous parlent en somme de ce qui émane du corps aimé: cette émanation n'est jamais redondante ou directe, elle forme chaque fois, pour l'amant, une « icône» sensorielle quasi indépendante de la partie corporelle qui l'a produite, selon un principe qui, d'une certaine manière, croise les éléments matériels et les vecteurs sensoriels:

- (i) de la peau et du sein vont naître, pour l'amant, des paroles et des serments qu'il entend;
- (ii) du cœur et du sang de l'aimée, un parfum qu'il respire;
- (iii) de son souffle, une boisson qu'il absorbe.

C'est alors qu'on constate que le principe d'une élaboration sémiotique secondaire se confirme et que nous assistons à la production de signes et de valeurs à l'intérieur des interactions entre lumière et matière. Des *signifiés corporels* constitutifs de l'identité de l'autre, et plus précisément de sa chair vivante et motrice (toucher, circulation sanguine, respiration), vont se manifester pour le corps percevant du sujet comme des *signifiants incorporables* (qui peuvent être absorbés par le corps propre): paroles et figures auditives, parfum et figures olfactives, boisson et figures d'ingestion. La communication figurative devient alors une *communication proprioceptive*, les signifiés sensori-moteurs du corps autre étant convertis en signifiants d'absorption pour le corps propre. En somme, les propriétés « existentielles» du corps de l'autre sont

converties en propriétés d'expérience pour le corps percevant. Globalement, un processus de *constitution sémiotique du paysage* se met donc en place au cours de ce poème :

(i) PHASE 1 : APPRÉHENSION

Lors d'une première *appréhension*, les icônes sensorielles se donnent à saisir comme des « mélanges » ou des associations entre matière et énergie (par exemple, le soleil voilé ou mouillé, ou le sang et l'odeur).

(ii) PHASE 2 : SAISIE

Mais cette alliance étant reproduite plusieurs fois, elle est ensuite *saisie* comme une émanation indirecte de la sensation à partir des éléments matériels.

(iii) PHASE 3 : COMPRÉHENSION

Enfin, elle se laisse *comprendre* comme une règle de conversion entre les signifiés issus du corps du paysage et les signifiants pour le corps de l'observateur.

C'est ainsi, qu'au début, la première apparition du soleil voilé est une simple association entre la lumière et l'eau, puis, dans les phases intermédiaires, d'autres sensations sont saisies comme émanations indirectes de cette association, et, enfin, dans la dernière strophe, la question finale pose la règle de conversion : le tri, la restauration de l'énergie (le soleil) par son passage dans une matière hétérogène (la mer).

Mais cette syntaxe figurative est aussi temporelle, et implique une mémoire :

*Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,  
Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes  
Comme montent au ciel les soleils rajeunis  
Après s'être lavés au fond des mers profondes?* (p. 49)

Lors de la dernière phase, en effet, la renaissance est évoquée au futur, et le passage du soleil dans la mer lui est antérieur : le souvenir naît donc de la conversion des figures sensorielles, et la « lumière communicante » est alors porteuse de mémoire. Mais la résurgence du souvenir présuppose elle-même deux autres opérations : (i) l'*enfouissement* d'une expérience comme « empreinte » dans la matière corporelle, et (ii) le

*désenfouissement* de cette expérience par une relecture de l'empreinte.

L'enfouissement a pour condition une certaine qualité de la structure matérielle de la surface d'inscription<sup>4</sup> : le voile d'eau durcie remplira cet office. Et le désenfouissement suppose, en outre, une modification de cette enveloppe, un « révélateur » ultérieur des inscriptions : la mer, en lavant les soleils, assurera cette régénération des empreintes-souvenirs.

Cela implique, de plus, que cette syntaxe figurative peut être interprétée de manière cohérente, grâce au parcours des différentes variétés fonctionnelles des « enveloppes » sémiotiques des corps :

- (i) lors de la première APPRÉHENSION, l'enveloppe se donne à saisir comme appartenant à un élément matériel différent de celui dont émane l'énergie : elle est alors appréhendée comme une enveloppe de *maintenance* et de *contenance* ;
- (ii) mais elle est immédiatement saisie comme un « voile » et, lors de la reproduction et de la STABILISATION du phénomène, l'enveloppe est globalement comprise comme un *filtre* pour des émanations (tri : *rétenion* et *libération*) ;
- (iii) cette frontière-filtre s'épaississant, elle est ensuite RECONNUE comme une *surface d'inscription* extérieure, pour d'éventuels signifiants ;
- (iv) enfin, lors de la phase de RÉGULATION finale, un double mouvement se produit : a) d'un côté, une règle de conversion et d'interprétation se dégage, qui associe par croisement synesthésique des signifiants-sensations avec des signifiés-matières/énergie et les inscrit dans la « matière-mémoire » de l'enveloppe ; b) de l'autre, la lumière est plongée dans une enveloppe de *régénération*, supposée restituer ce souvenir.

La séquence : [*Contenance* et *Maintenance/Filtre* et *Masque/Surface d'inscription/Régénération*] correspond strictement à la séquence canonique que nous avons établie ci-dessus, à partir des fonctions d'enveloppe telles que Didier Anzieu les a posées naguère (Fontanille, 2002 et 2003). Mais si le processus de la constitution sémiotique du paysage est homologable



avec ce parcours des fonctions d'enveloppe, il s'inscrit du même coup à l'intérieur d'un régime temporel spécifique, celui de la mémoire des matières, des lumières et des empreintes, celui qui convertit les interactions entre matière et énergie en opérations de marquage, d'enfouissement, de déenfouissement et d'affichage d'empreintes, et qui fait de l'enveloppe sémiotique le support temporalisé des empreintes.

#### LE PAYSAGE ET LES PASSIONS DE LA MATIÈRE-TEMPS

##### *Hypothèses de travail*

L'étude qui précède nous permet maintenant d'aborder la question du paysage, et du rôle de ses lumières internes, armés d'un certain nombre d'hypothèses de travail.

##### *Première hypothèse :*

###### *du visible à l'animation des matières-substrats*

La sémiotique du visible est, comme nous l'avons déjà montré antérieurement (Fontanille, 1995), une *sémiotique de la lumière*; c'est donc dans cette perspective générale que s'inscrit la présente étude. La sémiotique de la lumière explore la syntaxe figurative du visible, très précisément en ce qu'elle est constituée des interactions entre la lumière-énergie et les matières-substrats.

Pourtant, dans le paysage, le visible n'est jamais isolé: des parfums, des contacts, des bruits accompagnent chaque figure du visible. Mais l'association de ces différentes sensations a déjà lieu dans le paysage lui-même, à travers les énergies qui l'animent, et pas seulement dans une éventuelle réception synesthésique. Et, tout comme les figures du visible renvoient à la lumière, les autres figures sensorielles renvoient à d'autres forces constitutives de l'animation des matières-substrats du paysage: par exemple, l'air qui nous effleure ou nous bouscule, et qui est perçu comme l'effet du *vent*, ou encore l'odeur, qui est perçue comme l'effet des mouvements intimes de transformation de la matière organique, animale ou végétale. Et c'est justement à travers ces forces et ces énergies figuratives, reçues comme des sensations de contact, que se forge l'unité polysensorielle du paysage, sous la forme de ce que nous pourrions appeler globalement *l'animation des matières-substrats*.

L'animation des matières-substrats équivaut à un processus d'actantialisation de ces mêmes matières, ce qui, sous certaines conditions, revient à les traiter comme des corps-actants, dotés d'une structure matérielle dynamique et d'une enveloppe qui, sous la pression des forces extérieures et intérieures (celles, justement, de *l'animation*), est susceptible de remplir plusieurs rôles, dont, notamment, les rôles de contenant, de filtre ou de surface d'inscription.

##### *Deuxième hypothèse :*

###### *la stabilisation iconique des valeurs*

La seconde hypothèse concerne les diverses modalités d'agencement des modes sensoriels: dans leur rencontre avec les matières-substrats, la lumière et le visible croisent d'autres phénomènes sensoriels: le tactile, l'audible, l'olfactif, et ce sont ces croisements qui vont produire des « icônes » sensorielles, et plus précisément des « signes » constitués par la réunion d'un plan du contenu avec un plan de l'expression. Autrement dit, la signification des phénomènes sensoriels, et notamment des phénomènes lumineux du visible, n'advient que dans et par les alliances polysensorielles, y compris celles liées aux mouvements et aux motions intimes.

Comme nous l'avons montré dans *Les Fleurs du Mal*, ce ne sont ni les figures lumineuses ni les figures de l'eau en mouvement qui engendrent des valeurs figuratives, mais leur interaction, et la valorisation porte très précisément sur la forme et le type de leur interaction: la lumière *voilée* par une eau diffuse et en suspension, la lumière *lavée* par immersion dans l'eau, etc.; en outre, chaque icône axiologisée sollicite une association préférentielle soit avec l'olfaction, soit avec la sensori-motricité, soit avec l'ouïe. Ce qui se stabilise donc au moment de l'iconisation des valeurs, ce sont des modalités particulières d'interactions sensorielles, ainsi que des compositions polysensorielles spécifiques.

De la même manière, la valeur d'une sensation olfactive qui nous parvient dans un paysage change en fonction de ces deux mêmes paramètres: elle peut être véhiculée à distance par le vent, et diffusée soit de manière rayonnante, soit de manière

unidirectionnelle; elle peut aussi n'être accessible qu'à proximité, ou à l'occasion d'une palpation; elle peut être enfin associée à une sensation thermique générale, ou à des bruits ambiants. À chaque mode d'association et à chaque type de composition, une nouvelle valeur iconisée apparaît, et le système de valeurs figuratives du paysage consiste justement en une distribution différentielle des valeurs thymiques sur ces différents types d'icônes.

La valeur des phénomènes que nous étudions (au sens de « ce qui vaut pour », ce qui fait l'objet d'évaluations positives ou négatives) est donc déterminée par le type d'association polysensorielle et tout particulièrement par les modalités de l'interaction entre les différentes formes de l'énergie (dont la lumière) et les matières-substrats.

Ce sont donc ces principes et ces hypothèses que nous proposons de généraliser dans la perspective d'une réflexion sur la constitution sémiotique du paysage en tant que phénomène lumineux et visible.

#### L'OBSERVATEUR, LE POINT DE VUE, L'EXISTENCE ET L'EXPÉRIENCE

Le paysage est, ici et maintenant, un espace et un moment pour nous, et avec nous; quoi qu'on puisse dire de l'objectivité du paysage-en-soi, il reste que les valeurs ne s'actualisent que dans la rencontre des corps et dans les esthésies. L'ici et le maintenant sont partagés: il y a donc embrayage des coordonnées spatio-temporelles du lieu avec la *deixis* d'observation. Mais il ne peut être question de paysage que si cette condition déictique comprend en même temps sa suspension:

- (i) parce que le paysage contemplé doit être aussi le cadre figuratif imaginaire (ou projeté en rétrospection ou en prospection) pour une intégration de l'observateur en tant que participant au paysage; l'observateur est donc un actant cognitif qui, potentiellement ou actuellement, doit accomplir des parcours de visiteur, de promeneur, d'habitant, etc.;
- (ii) parce que le paysage s'impose par une permanence et, notamment, par rapport à sa saisie par l'observateur, par une *antériorité* et une *postériorité*

qui débordent, dans le moment même de la saisie, la rencontre déictique: il ne vaut en effet, au moment et du lieu où il est saisi, que parce qu'il existe avant, après et à partir d'autres points de vue; le traitement de ces perspectives temporelles, que ce soit pour leur procurer une manifestation passionnelle (l'attente, la nostalgie, etc.) ou pour les suspendre (*cf. infra*, le « présent absolu » chez Jean-Paul Chavent), est une donnée essentielle du paysage comme sémiotique-objet.

Le paysage superpose donc *deux configurations spatio-temporelles*, l'une directement dépendante de l'observateur et l'autre indépendante. On distinguera donc respectivement le « *paysage-expérience* » et le « *paysage-existence* », indissociables et pourtant distincts.

Cette distinction, pour avoir quelque validité théorique, ne peut pas être spécifique de ce type de sémiotique-objet spécifique qu'est un paysage. De fait, nous ébauchons, avec la distinction entre *existence* et *expérience*, un modèle de sémiotique générale qui reformule et déplace, sans la remplacer, la conception traditionnelle en « plan du contenu » et « plan de l'expression », et qui, par ailleurs, vise à dépsychologiser radicalement leur interprétation restrictive en « intéroceptivité » et « extéroceptivité ». Une sémiotique générale ambitieuse, en effet, ne peut plus échapper à l'ancrage ontologique de ses objets; l'*existence* et l'*expérience* constituent à cet égard les deux manières – les deux pôles d'une saisie « ontologique » – par lesquelles, dans toute l'histoire de la pensée et de la philosophie, les hommes recherchent le « sens de l'être et du devenir ».

La première dimension, celle de l'existence, résulte d'un *débrayage ontologique*: c'est au cours du passage de l'être à l'existence que l'on « tombe » dans le changement. La catégorie concernée oppose alors simplement l'*existence* et l'*inexistence*.

L'alternative résidera par conséquent dans un refus de ce débrayage ontologique: une autre conception du procès, donc *embrayée*, reposant sur la *constance* (ce qui ne varie pas dans la variation, ce qui ne s'interrompt jamais dans le changement); s'il y a structure ou système, ce ne peut être que la structure du

changement et le système des transitions, de sorte que la constance apparaît comme une propriété du changement lui-même. L'opposition entre *apparitions* et *disparitions* a ainsi remplacé l'opposition entre *existence* et *inexistence*.

La seconde dimension, celle de l'expérience, se présente d'emblée comme « fusionnelle » et oppose à la première un *embrayage ontologique*. L'expérience, en effet, ne peut se concevoir sans un *rapport direct* avec le monde, ce qui en fait à la fois le prix et le risque (on peut se rappeler qu'une des acceptions de l'étymon *experimentum* est le *risque*, voire le *danger*).

L'existence ne trouve son sens que dans la disjonction, dans la distension et les différentes manières de les réduire ou de les compenser. L'expérience, en revanche, ne trouve son sens que dans l'immersion dans le monde. C'est un processus créateur d'objets de valeur (des connaissances, des souvenirs, des compétences, des routines, des empreintes, etc.), dont le critère décisif est l'*immédiateté* de la relation aux objets, aux situations, au monde en général; il s'agit d'*éprouver* les choses, dit *Le Robert*, et toutes les variantes en diachronie le confirment: *faire l'essai de*, *tenter* et *risquer*, c'est, entre autres et d'abord, se confronter directement aux choses et aux faits. C'est pourquoi on peut définir l'expérience comme production et acquisition de valeurs *grâce à l'immédiateté de la relation au monde*.

Dans le cas de l'existence, tout le système axiologique prend forme à partir du *débrayage ontologique* (disjonction, distension, choir, déchoir, etc.), et la valence qui garantit la valeur des objets est celle de la *médiation*. En outre, le *temps de l'existence* s'impose aux matières-substrats, notamment par le biais de l'animation: de fait, les matières animées sont des matières-temps, des souvenirs et des attentes de transformations.

Dans le cas de l'expérience, fondée sur l'*embrayage ontologique* (immersion, transition, participer, éprouver), c'est l'*immédiateté* qui est la valence et la garantie de la valeur des productions et acquisitions. L'*immédiateté* ne s'oppose pas directement à la disjonction, mais, plus fondamentalement, à la *jonction*, au principe même selon lequel les sujets et les

RÉGIME ONTOLOGIQUE	EXISTENCE	EXPÉRIENCE
OPÉRATION FONDATRICE	Débrayage	Embrayage
DOMINANTE PRÉDICATIVE	Jonction	Présence
ÉNONCÉS TYPIQUES	Existence/Inexistence	Apparition/Disparition
VALENCE	Médiation	Immédiateté
DOMAINES	Être, faire, Faits, causes et effets	Éprouver, vivre Sensibles, phénomènes

objets étant dissociés, leur relation ne peut être que de conjonction ou de disjonction; l'*immédiateté* (*versus* la médiation) est de l'ordre de la *présence* (présence au monde, en l'occurrence). Ces quelques propositions peuvent être résumées par le tableau ci-dessus.

L'hypothèse que nous formulons alors est la suivante:

- (i) la constitution sémiotique du monde naturel résulte de la confrontation-transposition entre ces deux régimes ontologiques, et
- (ii) comme ils sont déjà définis chacun par une opération spécifique (le *débrayage* et l'*embrayage* ontologiques), on peut aisément concevoir les opérations sémiotiques qui permettent de passer de l'un à l'autre (la confrontation-transposition) comme des embrayages et des débrayages;
- (iii) l'*embrayage* ontologique (du régime de l'existence vers celui de l'expérience) produit un « *plan de l'expression* »; le *débrayage* ontologique (du régime de l'expérience vers celui de l'existence) produit un « *plan du contenu* »: ainsi se constitue une sémiotique-objet à partir du monde naturel;
- (iv) les transpositions de l'existence en expérience et réciproquement affectent un très grand nombre de propriétés et catégories sémiotiques: elles expliquent notamment pourquoi une des opérations liminaires du processus sémiotique est une « prise de position » (le choix d'un « point de vue »).

Revenons maintenant au paysage.

Le « paysage-existence » est au sens strict un « pays », un lieu d'accueil, un contenant pour des contenus, ou en attente de contenus; le « paysage-expérience » est en revanche une construction polysensorielle, où la sensori-motricité fait le lien entre toutes les informations sensorielles pour leur procurer une signification dans la perspective d'une contemplation, d'une promenade, d'une activité en général.

À la rencontre entre le *paysage-existence* et le *paysage-expérience*, se produit une homologation entre un *lieu* d'existence et un *champ* d'expérience. Le lieu a des bords, des distances, une forme globale, des occupants, etc.; le champ a un centre de référence, des horizons et une profondeur. Dès lors, le paysage, lieu d'accueil, devient un champ d'*apparitions* et de *disparitions* (ainsi peut-on apparaître dans le paysage, et en disparaître, reculer ou avancer en profondeur, atteindre le centre de référence ou rester à l'horizon).

Dans cette perspective, la composition du paysage, l'agencement de ses parties, obéit au même clivage: il offre une morphologie objective, indépendante de l'observateur, et une autre, résultant de l'expérience que ce dernier en fait; en somme, une méréologie existentielle et une méréologie expérientielle. Et c'est dans le rapport inévitable entre ces deux morphologies que les associations polysensorielles sont indispensables: la diversité sensible des matières et des surfaces du paysage-existence (notamment leurs corrélats tactiles et sensori-moteurs) est convertie en figures sensibles du paysage-expérience; les textures et les effets visuels – le mat et le brillant, le lisse et le rugueux, le modelé et le structuré, le strié et l'ondulé, etc. – sont autant de propriétés plastiques qui manifestent ces conversions sensorielles. Ce sont alors des figures qui rendent accessibles, à travers une saisie visuelle, toute la gamme des phénomènes sensoriels.

En outre, les compositions locales de traits plastiques issus de ces conversions intersensorielles permettent la reconnaissance de zones figuratives: le ciel, l'étang, la prairie, la forêt, le champ, le village, etc. Autrement dit, il nous faut faire l'expérience sensible du paysage pour accéder à ce qu'il est en tant que paysage-existence: en tant qu'expérience sensible, la différence entre l'étang et la prairie, par exemple, sous une certaine lumière, pourra se réduire à un simple contraste entre le mat et le brillant.

#### TEMPS, MÉMOIRE

#### ET PRODUCTION TEMPORELLE DU PAYSAGE

L'expérience que nous faisons du paysage ne se limite pas à la reconstruction d'une composition spatiale, et la permanence du «paysage-existence» n'est

pas celle d'une maquette inerte. L'existence à laquelle nous accédons est un *devenir*, qui est la résultante d'une composition de processus différents: c'est ainsi, du moins, que les géographes appréhendent le paysage, comme produit d'évolutions géologiques, climatiques, économiques et culturelles.

Le paysage ne résulte pas de l'Histoire, mais d'un fourmillement d'histoires et de vitesses d'évolution différentes. Dans cette perspective, chacun des traits plastiques et chacune des figures identifiables qu'ils composent (la colline, le torrent et sa vallée, le champ, la forêt, etc.) doivent être considérés comme des «instantanés» saisis dans un mouvement. Chacune des formes identifiées est alors le signifiant d'un mouvement arrêté par la saisie; chacune des figures identifiées porte en elle, à l'état potentiel, un prédicat qui résulte de la conversion en «mouvement arrêté et instantané» d'un processus en devenir: la montagne «se dresse» dans la mesure où elle a subi une surrection; la colline s'«adoucit»: elle a été usée; la vallée s'«élargit»: la rivière l'a découpée et dégagée; le champ se «couvre» de colza jaune éclatant: l'agriculteur l'a ensemencé; les arbres sont «dépouillés»: l'automne leur a ôté leurs feuilles; le ciel est «assombri»: le vent y a poussé des nuages; etc.

On ne peut pas se contenter d'une approche rhétorique et purement verbale: ces «mouvements arrêtés» (et instantanés), loin d'être seulement des métaphores descriptives projetées après coup par le commentaire verbal, font partie de l'expérience que nous procure le paysage. Si rhétorique il y a, il s'agit d'une rhétorique profonde, polysensorielle et multimodale, qui configure notre expérience sensible; si de rhétorique il faut parler, alors il s'agit de la *conversion des figures du paysage-existence* (pris dans son devenir) en *paysage-expérience* (saisi comme animé de l'intérieur).

Entre ces qualificatifs de formes (les prédicats «animés» et «arrêtés») et les divers mouvements (en devenir) que nous leur associons, la saisie quotidienne et ordinaire du paysage produit une inférence purement sémiotique, en ce sens que, même si elle se présente trivialement comme une «explication», elle est avant tout la mise en relation d'un *plan de*

Pexistence _ P-expérience =	embrayage (production du plan de l'expression et des formes dynamiques polysensorielles)
P-expérience _ Pexistence =	débrayage (production du plan du contenu et des prédicats narratifs et descriptifs)

*l'expression* (les propriétés dynamiques des formes: le dressé, l'élargi, l'adouci, le couvert, le dénudé, etc.) et d'un *plan du contenu* (des parcours thématiques, de type physique, climatique, économique ou culturel). En somme, la mise en relation du *paysage-expérience* avec le *paysage-existence* est l'opération qui constitue le paysage comme une sémiotique-objet dotée d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu, selon les deux mouvements que nous avons définis comme *embrayage* et *débrayage*.

La notion même de «propriété dynamique des formes» mérite une explication: caractériser une forme comme «adoucie» présuppose un parcours figuratif, un régime spécifique d'interaction entre des forces et des matières, impliquant des états figuratifs virtuels comme «ragueux», «irrégulier», «régulier», «aplati», et qui, au moment même où la propriété «adoucie» est actualisée, sont potentialisés et répartis, en amont ou en aval – antérieurs ou postérieurs – de la propriété actualisée, pour former une séquence figurative. En somme, chaque prédicat descriptif du paysage-expérience fonctionne à la fois comme posé (ce qui est reconnu actuellement) et comme présupposant (ce qu'il potentialise, en amont ou en aval). Mais, là aussi, les associations polysensorielles jouent un rôle non négligeable: des nuances de vert dans une prairie, qui indiquent une composition irrégulière du sous-sol, et par conséquent une usure ou des dépôts discontinus; des stries obliques sur le flanc d'une colline aplatie, qui indiquent un très ancien plissement par surrection; un relent olfactif, qui signale une activité humaine ou une présence animale récente; ou, enfin, le bord abrupt d'un plateau, qui délimite un abîme infranchissable et signale ainsi un mouvement de faille ou d'érosion brutale. Ce sont des différences de valeur, des contrastes axiologiques, auxquels nous n'avons accès que par les propriétés plastiques du visible.

La constitution sémiotique du paysage repose en somme sur les principes suivants:

1) une confrontation-transposition entre le «paysage-existence» et le «paysage-expérience»: du premier vers

le second en production, du second vers le premier en interprétation;

2) le «paysage-existence» est pris dans un devenir spatio-temporel qui procure la substance des

«signifiés» du paysage (le plan du contenu);

3) le «paysage-expérience» est un lieu de conversions polysensorielles, où les propriétés phénoménales du lieu sont traduites en propriétés plastiques interprétables, et notamment en «propriétés

dynamiques de formes», qui procurent la substance des «signifiants» du paysage (le plan de l'expression);

4) la réunion de ces signifiants dynamiques, plastiques et polysensoriels, avec des signifiés de «mouvements» transformateurs du paysage, produit une fonction sémiotique.

#### NOTES

1. Toutes les références aux *Fleurs du Mal* sont extraites de l'édition Gallimard, 1964, et la pagination est celle du «Livre de Poche».

2. Cette observation doit être rapprochée de la figure d'enveloppement des corps matériels par la lumière; ce rapprochement actualise en somme la dialectique des variétés de *l'enveloppe sémiotique* des corps: d'un côté, la lumière procure aux corps mondains, champs, personnages ou autres, un «habit», c'est-à-dire une enveloppe de *contenance* et de *maintenance*; de l'autre, la vapeur, les larmes et la brume procurent à la source de lumière un *filtre véridictoire*, c'est-à-dire une enveloppe de «tri» axiologique et modal. Nous reviendrons sur ces variétés ultérieurement.

3. Le même phénomène a été observé et décrit à propos du film de Lars von Trier, *Element of Crime*, dans Fontanille, 1998.

4. Platon distinguait à cet égard, dans le *Ménon*, deux types d'âmes: celles dont la cire est suffisamment pure et de bonne texture, pour garder des empreintes nettes et durables, et celles dont la cire est impure, et la texture hétérogène, qui ne gardent que des empreintes brouillées et éphémères (ce sont les «âmes velues»). Chez Baudelaire, la membrane liquide durcie satisfait aux conditions favorables, alors que l'enveloppe poussiéreuse et sèche ne conserve aucune trace.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAUDELAIRE, C. [1964]: *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, coll. «Le Livre de Poche».
- FONTANILLE, J. [1998]: «L'interprétation visuelle de l'introspection: la membrane translucide dans *Element of crime* (Lars von Trier)», *Protée*, vol. 26, n° 1, printemps;
- [1999]: «Modes du sensible et syntaxe figurative», *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n°s 61-62-63, Limoges, Pulim;
- [2002]: «Le corps et ses enveloppes. De la psychanalyse à la sémiotique du corps», dans Jeandillou et Esquénazi (sous la dir. de), *Hommages à Michel Arrivé*, Paris, L'Harmattan, coll. «Sémantiques»;
- [2003]: *Séma & Soma. Figures du corps*, Paris, Mame;
- KANT, E. [(1798) 1979]: *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. M. Foucault, Paris, Vrin.
- ZILBERBERG, C. [1972]: *Une lecture des Fleurs du Mal*, Tours, Mame.



# LA SCULPTURE DE VERRE COMME MONDE DE LUMIÈRE

## DEUX SCULPTURES DE RAPHAËL FARINELLI ET D'ÉTIENNE LEPELIER

WILLIAM FIERS

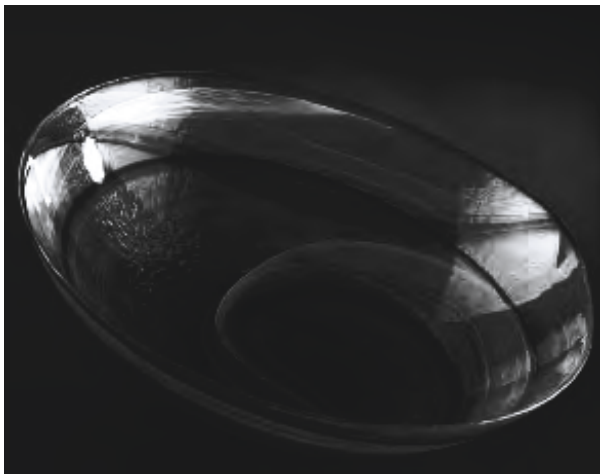
La perception est un lieu de rencontre où se trouvent articulées les qualités prototypiques, que la lumière impose à la saisie du monde – le degré de saturation, de tonalité et de teinte des formes –, et les contraintes véhiculées par la vision personnelle, à savoir la reconnaissance sémantique des formes, mais aussi l'imaginaire et l'affect. C'est précisément l'accord essentiel entre les contraintes de la saisie et de la visée qui donne forme à l'actualisation de la perception comme champ d'expérience; et c'est l'émergence d'un objet spécifique qui donne forme à la réalisation de la perception comme «figure».

Une étude, qui porte sur la mise en forme de la lumière, se doit de s'occuper de la façon dont la perception intègre la lumière dans son champ d'expérience, *a fortiori* de la façon dont la perception *sculpte* la lumière en y investissant les éléments qui déterminent sa saisie. Il est dès lors important de choisir un corpus d'étude qui permette d'examiner ce processus d'investissement au plus près de sa réalisation. Mais il s'agit également de se rendre compte de la force perturbatrice de la lumière; la lumière qui dérange la perception, qui la déstabilise, voire qui lui fait perdre ses moyens d'appréhension afin de remodeler ses «habitudes» visuelles selon des lois physiques singulières qu'elle véhicule.

La sculpture en verre nous fait entrer dans un monde où la lumière et la perception forment les forces d'un même devenir; l'une comme l'autre imposent leurs contraintes à la matérialité du support, l'une comme l'autre agissent pour prendre le dessus en cherchant à s'accaparer le champ d'exercice de l'autre. L'interaction qui s'instaure ouvre un espace biplan de morphogenèse et de sémiogenèse, dont les lignes de tension sont celles où s'exerce la sensori-motricité. En effet, à travers la sensori-motricité, s'établissent divers modes de convergence entre la lumière et la perception, susceptibles de mettre en place autant de «mondes de lumière» dont les pôles extrêmes sont: le monde de la *lumière primordiale*, où la lumière engendre sa propre efficacité visuelle au détriment des contraintes épistémologiques de la perception, et le monde de la *lumière éclairante*, où la perception impose ses lois d'appréhension au détriment des contraintes physiques de la lumière, qui est réduite à son unique rôle de source lumineuse.

Nous proposons l'analyse de deux sculptures de verre afin d'étudier dans le détail la façon dont la lumière et la perception créent ensemble la signification. Dans la *Coupe bleue et blanche* de Raphaël Farinelli, obtenue par soufflage et moulage du verre, nous abordons la force perturbatrice de la lumière et sa capacité à ouvrir un univers de sens au-delà de la matérialité du verre, où la perception est entraînée vers le monde de l'imaginaire. Le *Feedback* d'Étienne Leperlier, une sculpture en pâte de verre, articule la lumière primordiale et la lumière éclairante de façon à établir un seul champ de perception, qui donne forme non seulement aux morphologies de la sculpture, mais également à la vision personnelle du percevant.

## I. LE POÏÉTIQUE, L'ARCHÉIROPOÏÉTIQUE, LE POÏÉTIQUE



Raphaël Farinelli, *Coupe bleue et blanche*, 8 cm x 33 cm, verre soufflé, voilé et moulé, s. d. Sous réserve de l'approbation des ayants droit. C. Pelletier, J. Du Pasquier et alii, 2002 : 68.

Les sculptures de Raphaël Farinelli font partie de la verrerie artistique de l'École de Biot. Dans les objets en verre de cette École, la lumière est matérialisée et mise en forme sans que toutefois son propre devenir – son rayonnement, son éclat, sa translucidité – soit totalement maîtrisé. La lumière s'introduit d'un côté dans les anfractuosités dues au processus de soufflage et moulage, suit les courbes et les sillages de la facture, procurant ainsi à l'objet sa propre structuration, voire

sa « grille de lecture ». D'un autre côté, la lumière articule et optimise l'esthétique de l'objet en négociant continuellement la forme-matière et les chromatismes translucides au gré de ses mouvements.

## CATÉGORIES TOPOLOGIQUES

L'objet d'analyse est une coupe en verre transparent, d'un diamètre de 33 cm et d'une hauteur de 8 cm, voilée de couleurs bleu ciel, azur, eau et blanc translucide. Le bleu ciel forme des cercles fermés, en spirales, et des courbes non fermées, composées d'une suite d'arcs de cercle reliés. L'intensité des spirales augmente proportionnellement au regard du moulage conique de la coupe. Les cercles sont soit concentriques par rapport au bord de la coupe, soit ils se chevauchent et sont disposés en ellipses. Les spirales traversent les cercles, ce qui instaure une tension continue entre la disposition non concentrique des premières et la disposition concentrique des secondes. Cette tension est renforcée par le fait que le foyer des cercles concentriques du verre et le foyer des spirales sont en décalage l'un par rapport à l'autre. Cela a pour conséquence l'instauration d'un déséquilibre entre la conception de la coupe (concentrique conique) et le mouvement des spirales (non concentrique, sinuex et lévogyre de haut en bas, c'est-à-dire que le plan de polarisation est dévié vers la gauche, l'observateur faisant face à la lumière).

## ORIENTATIONS

Il est question d'une tension évidente entre la coupe dans sa stabilité matérielle et la dynamique des couleurs et de la lumière. Cette tension permet d'établir de nombreux chemins de lecture plastique, car la matière se donne continuellement selon des esquisses sensorielles différentes. La coupe, susceptible d'être considérée à travers les multiples rotations dans un espace de trois dimensions, s'offre au percevant dans une saisie impressive de manière à ce que les éléments situés dans les trois dimensions canoniques soient représentés simultanément et que l'espace s'intègre dans un seul champ sensoriel. Cette

intégration permet la saisie transcendantale de la coupe où s'exerce la substance du contenu, comme le pôle noématique du phénomène spatio-temporel «coupe». Ce pôle est une singularité abstraite car il dure pendant l'intervalle de temps spécifique au flux des qualités propres et impropres. C'est ce pôle noématique qui transpose la diversité et la succession des données sensorielles en un ordre formel et qui fait que celles-ci s'inscrivent dans le domaine sémantique «coupe».

Sur le plan de l'expression, on peut distinguer diverses orientations :

(i) *Les mouvements «propres» de la matérialité*<sup>1</sup>

En suivant les cercles et les spirales, on a affaire soit à un mouvement ascendant, soit à un mouvement descendant. En d'autres termes, un mouvement centrifuge dextrogyre, qui tend à s'éloigner du centre de la coupe (dispersion à travers une accélération régulière ascendante), et un mouvement centripète lévogyre, qui tend à se rapprocher du centre de la coupe (concentration à travers un ralentissement régulier descendant). Ces deux mouvements se trouvent contrebalancés par ceux, continus et concentriques, des bords de la coupe. On peut distinguer également un mouvement irrégulier, non concentrique, recoupant les mouvements réguliers dominants qui offrent une certaine stabilité à la saisie impulsive de la coupe. Ce mouvement serpentant de spirales et d'ellipses, appliquées en grands traits bleus tressés, vient perturber la régularité spatio-temporelle de la coupe et dévie ainsi son devenir.

(ii) *Les mouvements «impropres» de la matérialité*

Le mouvement aléatoire impropre, suggéré par le déplacement fictif des plans de couleur bleu clair, est dû aux divers points de vue du percevant et se traduit par une interpénétration des qualités propres et impropres de la coupe. La translucidité a pour effet de déjouer la perspective comme instance intelligible capable de donner une orientation univoque à la coupe. Les divers plans forment ainsi un seul volume hétérogène habité par des formes à l'état naissant qui donnent l'impression de vouloir échapper à la surface qu'elles habitent, ou encore qui sont la proie d'un

foisonnement, d'un mouvement incontrôlé, qui emporte la matière dans une agitation contradictoire et tourmentée.

(iii) *Les mouvements annexes*<sup>2</sup>

Les mouvements annexes sont vus selon l'aspect des mouvements primaires (propres et impropres) et médiatisés, localisés et étendus par ceux-ci de façon à être exposés comme un champ sensoriel à part entière. L'agitation des mouvements primaires a pour conséquence de mettre en question l'appréhension de la coupe en tant que récipient solide et de la voir abandonnée en faveur de la saisie sensorielle des mouvements annexes. L'abandon de la forme rigide et de tout volume plastique consistant vise à actualiser l'invisible du flux des sensations proprioceptives et intéroceptives.

#### CATÉGORIES CHROMATIQUES

La coupe est composée de diverses couches chromatiques :

1. La translucidité de la coupe est la couche primordiale de la «quatrième dimension». Cette couche représente la toile de fond de l'objet – sa matérialité – qui, contrairement à la toile de fond d'une peinture, n'est pas à considérer comme une donnée fixe, mais fonctionne à la fois comme un miroir qui reflète et clôt l'espace et comme une fenêtre qui ouvre sur un autre espace et qui le transperce. Cette double fonction fait de la coupe une interface articulant et infléchissant l'avant et l'arrière (la réflexion et la transparence forment une même couche). Vu la structure du verre (à la fois lisse et nervurée), cette couche constitutive est susceptible d'infléchir, tamiser et rompre les couleurs et les formes transparentes et reflétées, voire de produire momentanément des couches lumineuses et chromatiques «parasitaires», selon l'intensité et l'angle de la source lumineuse et la position de l'observateur. Cette couche est également responsable de la luminance (le quotient de l'intensité lumineuse issue du verre par réflexion).
2. Une deuxième couche se compose de cercles, d'ellipses et de spirales bleu azur, bleu ciel et bleu eau

traversant l'ensemble de la coupe, comme dans un mouvement qui se décale et qui s'accélère vers le bas par rapport à la position verticale de la coupe. Les courbes non fermées bleu azur semblent, à certains endroits, transgresser les bords et ouvrent ainsi la coupe à son environnement. C'est cette couche qui donne à l'objet une certaine consistance et une stabilité, étant donné le fait que la couche constitutive de la coupe (le verre) est sujette aux contraintes et aux caprices de la source lumineuse extérieure.

3. Une troisième couche se compose de plages courbes et voilées bleu ciel et bleu eau se superposant à la couche constitutive. De par ses bords nets et son contraste chromatique (bleu clair *versus* bleu foncé), cette couche procure l'effet d'une «coupe satellite» et circonscrit ainsi le foyer alternatif des spirales bleues dans lequel elles disparaissent comme dans un tourbillon. Ainsi, s'instaure un *maelström*: le mouvement des spirales lévogyres s'accélère, comme si la coupe contenait de l'eau et subissait une action circulaire de la part d'un destinataire invisible ou comme si celui-ci y versait rapidement de l'eau et que les mouvements de rotation s'imprimaient sur les bords du verre. Cet effet de trompe-l'œil s'obtient à travers la démultiplication des couches de lumière dans la dimension de translucidité. Les couches lumineuses, qui sourdent désormais de partout, qui mélangent les domaines disjoints du dur et du liquide, qui confondent le stable et l'instable, inversent le clair et le sombre, le vide et le plein. On a l'impression que la coupe est remplie d'une «substance lumineuse» dont seuls les bords dynamiques sont actualisés. Ces bords ne représentent pas tant les contours d'une forme, au sens morphologique du terme, mais plutôt la matérialisation de l'air, la recatégorisation de l'espace de la coupe, qui se transforme en contenant à travers le tremblement et le chavirement de la lumière. L'action de la lumière sépare bord et fond, échelonne les distances, engendre des volumes et joue avec les modulations sensorielles. L'eau, virtualisée par le destinataire noologique et actualisée par les chromatismes, se réalise dans le creux de la coupe.

Nous assistons à un phénomène de «transsubstantiation» (changement de substance et d'isotopie). La coupe est libérée de ses apparences et retrouve l'évidence de l'apparaître.

4. Une quatrième couche chromatique se constitue par l'interpénétration des couches décrites ci-dessus. Par la translucidité du verre de la coupe et la possibilité de la contourner – et de voir l'avant à travers l'arrière et *vice versa* –, on a l'impression que les couleurs se transforment en une seule masse chromatique dynamique composée de tonalités bleues et blanches, auxquelles s'ajoutent les éclats aléatoires de la lumière rompue et tamisée du verre.

#### LA MATÉRIALITÉ

Un objet en verre existe grâce à sa mise en forme selon des procédés adaptés. Le fait que l'on parle d'une *sculpture de verre* indique qu'on a affaire: 1) à un matériau brut avec ses propres contraintes physiques; 2) à un savoir-faire personnel (connaissance du procédé de production); 3) à une intention – un faire-savoir – de donner une forme spécifique et par là même une signification propre à la sculpture. Mais l'objet en verre est également à considérer comme un écran translucide, susceptible d'absorber, de tamiser, bref, de disperser et de détourner la portée de la lumière, afin d'engendrer des morphologies intelligibles composées de couches chromatiques d'une certaine étendue comme d'une certaine intensité (énergie affective). Ce que le verre ajoute à l'appréhension de la coupe, ce n'est pas tant une vision du monde, mais une vision altérée, qui permet l'accès à un au-delà où la coupe génère des modes d'existence non matériels. À la fois «sculpture de verre» et «sculpture de lumière», la coupe articule un /savoir-faire/, relevant de la technique artistique, et un /faire-savoir/, un discours sur sa propre constitution, son concept, comme les deux composants modaux constitutifs de sa matérialité, c'est-à-dire de son /faire-être/.

En tant que forme sculptée, la coupe se tient à mi-chemin de la genèse morphologique et de la génération du sens. D'un côté, elle a une apparence,

un aspect, un caractère concret et sensible, d'un autre côté, elle est susceptible d'être rapportée à quelque chose qui n'est pas elle, c'est-à-dire à quelque chose qui n'est pas de l'ordre du sensoriel, mais qui le transcende et qui l'ouvre à un univers de sens alternatif. Elle se tient à la jointure de la présence immédiate et de la représentation iconique. Elle est conçue soit en tant que mode d'apparition, soit en tant qu'objet, et c'est le mouvement réflexif entre «l'apparition de l'objet» et «l'objet dans l'apparition» qui instaure son esthétisation.

Dans un premier temps, on a affaire à une «sculpture de lumière» qui cherche à détourner les contraintes du support matériel en faveur de l'autonomisation de l'apport décoratif, c'est-à-dire de la dimension figurative. Dans un second temps, on a affaire à une «sculpture de verre». La coupe est considérée comme un support matériel, un volume, que le four et les outils du verrier ont créé à partir d'une matière malléable. Ce volume comporte les traces du processus de moulage : les lignes dominantes de la coupe sont le résultat de la mise en forme du verre à l'aide de la canne (tube d'acier), des fers et des ciseaux que le verrier utilise afin d'arrondir, façonner ou allonger le volume ; les nervures, les anfractuosités et les bulles sont le résultat du processus de coagulation et du saupoudrage de carbonate de soude<sup>3</sup>. Les lignes montrent surtout l'axe de rotation de la canne à laquelle la pâte de verre se trouve attachée pour être travaillée, ainsi que les rotations du fer avec lequel le volume est arrondi dans le moule. Elles représentent le mode d'interaction sensori-motrice entre la matière et la main qui la modèle<sup>4</sup>.

Ainsi la coupe fait-elle état d'une interaction entre le support matériel et l'apport figuratif, à considérer comme une double mise en équivalence entre, d'un côté, le processus technique et les incidences propres à la mise en forme de la coupe comme objet matériel (le *poétique*) et, d'un autre côté, les effets figuratifs propres à la mise en forme de la coupe comme apparition sensorielle (le poétique). Le support et l'apport trouvent leur place dans le champ médiateur (le verre) de la coupe où ils se renforcent

réciproquement et créent ensemble ce qu'on appelle «la figure» de la coupe.

Nous avons donc affaire à trois niveaux constitutifs :

1. Le support du médium du verre représente le potentiel antagoniste de la coupe. Ce potentiel est à comprendre comme l'ensemble des contraintes endogènes qui s'opposent au processus de création en limitant et guidant son devenir. Il s'agit non seulement des qualités matérielles de la coupe comme la robustesse, la callosité, la densité physique du verre, la résistance à la chaleur, mais également des qualités non matérielles comme la luminosité (les gradients d'intensité clair-obscur), la saturation (les gradients d'intensité faible-forte), la tonalité (les gradients chromatiques) qui déterminent le degré de transparence. Le verre utilisé pour le moulage de la coupe est caractérisé par une luminosité forte, une saturation faible et une tonalité atone.
  2. L'apport des couches figuratives engendrées à travers le processus de cuisson représente le potentiel agoniste et forme avec le potentiel antagoniste du support le système sous-jacent de la création. Le flux de chaleur dans le four est une contrainte exogène, une forme d'énergie, imposée au système. Dès qu'une différence de température s'affirme, elle entraîne l'apparition d'une morphologie qui, à un moment donné, lors de la coagulation du verre, se trouve stabilisée.
  3. La création de la coupe en tant que figure se met en place à travers l'interaction du support-matière et de l'apport-énergie et s'analyse en termes de systèmes sensori-moteurs autorégulateurs produisant des chemins d'iconisation. La création est un processus de morphogenèse, qui a pour corollaire un processus de sémiogenèse, en ce qu'elle introduit dans la production de formes la notion narrative du *devenir*. Cette double émergence forme/signification suppose l'établissement de l'isomorphisme entre le devenir de la forme et le devenir de la signification de la coupe.
- La double articulation de la forme nous invite à penser la sensori-motricité propre à la coupe selon le débrayage de deux registres temporels différents :



- *La sensori-motricité cinétique* directement inscrite dans la substance matérielle comme le résultat de l'interaction entre la force agoniste (l'apport) et la résistance antagoniste du support du médium. En l'occurrence, la coupe est le témoignage d'un contact direct basé sur la contiguïté parfaite entre médium et force créatrice. La sensori-motricité cinétique est le devenir de la morphogenèse et elle est porteuse du temps extérieur (le devenir « multiple » propre à l'hétérogénéisation du champ sensoriel en formants plastiques), étant le temps propre au champ d'expérience et directement lié à l'horizon de stimulation sensorielle du percevant. Elle impose un contrôle linéaire qui relève d'un mouvement spatio-temporel local, solidaire des divers états sensoriels survenant dans le champ sensoriel. L'information sensorielle du flux intérieur s'inscrit dans la morphologie et prend ainsi la forme d'une image, en l'occurrence l'image d'une « coupe ».

- *La sensori-motricité téléologique* indirectement inscrite dans la substance matérielle en vue d'une reconstruction en configurations plastiques stabilisées. Dans la circonstance, la coupe est conçue comme la représentation d'une création basée sur la coïncidence entre médium et signification. La sensori-motricité est le devenir de la sémiogenèse et elle est porteuse du temps intérieur (le devenir « un » propre à l'iconisation des formants plastiques du champ sensoriel en signification), étant le temps propre à la compétence sémiotique du percevant, lié à sa mémoire et à son expérience imaginaire. Elle impose un contrôle non linéaire qui garantit la stabilité de la manifestation perceptive et, par conséquent, un degré permanent de cohérence globale des modes d'existence du champ sensoriel. Le flux intérieur (l'énergie imaginaire propre à la visée) s'inscrit dans les schématisations morphologiques, qui s'érigent ainsi en actants positionnels individués préfigurant la sémantique. Dans ce cas, la coupe ne relève pas d'une stabilisation iconique d'une figure polysensorielle (visuelle, tactile), qui s'obtient à travers une reconnaissance progressive et imaginaire des formes de l'expression (l'illusion référentielle

selon une logique de sensation), mais coïncide avec les occurrences de la forme du contenu de la coupe (l'illusion référentielle selon une logique de prédication).

#### LA FORCE PERTURBATRICE DE LA LUMIÈRE

Les éclats imprévisibles du verre sont des accidents de la lumière renforçant l'idée que la coupe n'est pas vide. Ils défont le verre de la solidité qu'il a obtenue par le procédé de fabrication. Ainsi, la substance physique de la coupe en verre – la substance de l'expression – est « dématérialisée » en faveur d'un processus de « liquéfaction » du verre en eau vive. Ce changement en quelque sorte « archéiropoïétique » (non fait de la main de l'homme) de la substance est à comprendre comme un changement d'isotopie opéré par la lumière et ses avatars. La lumière donne accès à un état sensoriel supposé au-delà du seuil de la perception immédiate; à un état temporel où s'opère une fusion physique du sujet et de l'objet. Ainsi, le mouvant pénètre dans l'immobile, l'éphémère s'insinue dans l'éternel, et le temps dans ce qui se veut hors de lui. Le flux et l'immuable rendent visibles les nerfs invisibles de la lumière. Le verre, qui est en soi une matière morte, accroche à sa surface lisse toute une vision du monde et communique à son entourage ses vibrations, ses résonances, ses ombres, ses reflets, bref sa vie.

On assiste à un passage spatio-temporel d'un monde visible, régi par les lois physiques et les apparences géométriques euclidiennes de la coupe de verre, au monde invisible de l'apparaître des substances liquides. Ce changement d'isotopie s'obtient à travers une double perturbation sensorielle:

1. *Une perturbation cœnesthésique*: une réorganisation du monde sensible naturel – celui de la coupe en tant que volume en verre – instaurée par le rayonnement et les éclats de la lumière. En intensifiant l'énergie affective sur laquelle se base la visée, les effets lumineux provoquent une rupture d'équilibre sensoriel et permettent ainsi une appréhension sensorielle alternative du monde sensible. Le verre est

désormais conçu comme une substance liquide: (verre \_ lumière \_ eau).

2. *Une perturbation kinesthésique*: un déséquilibre sensori-moteur s'instaure lorsque le mouvement lévogyre dominant les spirales de la coupe se recoupe avec le mouvement dextrogyre propre à l'espace de comportement du corps propre. La forte tendance directionnelle vers la droite de l'homme apparaît comme une condition pour la détermination d'un champ perceptif et, donc, pour la production et la réception d'une image matérielle selon une «loi de stabilisation» (gauche - droite) conforme à ses attentes. Mais en dotant la coupe d'un mouvement inverse [droite - gauche], l'artiste provoque un sentiment de dissymétrie qui perturbe la saisie de la coupe. Le mouvement lévogyre, et par association le pouvoir d'évolution et de création qui va à l'encontre de l'orientation naturelle, transforme la polarisation gauche/droite et engendre une réorganisation cinétique des propriétés objectives de la coupe. Autant la symétrie figurale de la coupe maintient, pour le percevant, la présentation dans une sorte d'immobilité, autant la dissymétrie due au mouvement lévogyre des spirales introduit une loi génératrice qui contribue à faire naître l'autonomie de la figurativité. Ainsi, s'ouvre un espace d'accès diatopique où s'opère un «étirement spatio-temporel» entre la géométrie de la coupe (la forme-support) et les mouvements temporels non euclidiens des spirales, courbes et entrelacs (les couleurs-apport). La figure qui prend forme à travers le devenir de cette scission constitue l'avancée, au milieu des choses, d'un nouvel espace - un espace imageant, qui est aussi «espace image» - à l'intérieur duquel les réalités du monde prennent un arrangement autonome.

#### LA TRANSSUBSTANTIATION

Nous avons constaté que la coupe s'offre à notre compréhension selon deux univers de sensibilité susceptibles d'être rapportés à deux régimes isotopiques différents:

a) celui de «l'apparence» régi par l'isotopie /verre/ où se trouvent réunis les éléments constitutifs /terre/ et

/feu/. La verrerie étant un «art du feu», elle transforme le mélange de silice, de chaux et de soude en pâte de verre à l'aide d'un processus de chauffage dans les fours;

b) celui de l'apparaître régi par l'isotopie /mirage/ où se trouvent réunis les éléments constitutifs /eau/ et /air/, de manière à engendrer un phénomène optique dû à la réfraction inégale des rayons lumineux dans les couches de verre, susceptible de produire l'illusion d'une nappe d'eau au sein même de la coupe.

Le passage de l'isotopie /verre/ à l'isotopie /mirage/ s'obtient par l'intermédiaire d'une perturbation de l'équilibre sensoriel, qui change la scène naturelle de la coupe comme contenant (vide) en une scène surnaturelle où la coupe est conçue comme contenu (plein). Le lieu diatopique, proprement tensif, où s'opère le changement de scène, est la membrane translucide du verre, qui, sous l'influence de la lumière, se défait, perd sa substance matérielle et se mue en «substance intelligible». Le changement de scène agit sur l'interprétation des formants plastiques de l'expression qui prend alors un tout autre caractère. La saisie de la coupe en tant que substance matérielle actualise les formants plastiques comme les unités *a priori* d'un objet utilitaire de la vie quotidienne: un volume conique moulé faisant office de récipient. La saisie de la coupe en tant que substance intelligible actualise les formants plastiques comme des forces, mouvements et figures en devenir, c'est-à-dire autonomes par rapport à la fonction première de la coupe.

La coagulation matérielle (terre + feu), qui donne forme à la coupe en tant que récipient, engendre dans son devenir même un processus de décomposition morphologique véhiculé par les effets lumineux et la perturbation sensorielle qu'ils instaurent. Cette décomposition est suivie d'un second processus de coagulation figurative (eau + air) où les forces et les mouvements, qui se libèrent lors de la perturbation sensorielle, sont polarisés, liés et solidifiés en des configurations susceptibles d'accueillir des investissements sémantiques alternatifs.

## II. LES JARDINS SECRETS DE LA MATIÈRE



Étienne Leperlier, *Feedback XVIII*, 107 x 29,5 x 20 cm, 1998.  
© Étienne Leperlier /ADAGP (Paris)/SODRAC (Montréal) 2003.

Tandis que les artistes de l'École de Biot cherchent à dématérialiser le verre par l'intermédiaire de perturbations sensorielles véhiculées par la lumière, les frères Leperlier, Antoine et surtout Étienne, conçoivent le verre d'emblée comme une substance intelligible ou comme « une pensée transparente avec des zones d'ombres, des reliefs qui interdisent de tout voir, tout de suite »<sup>5</sup>. Les sculptures d'Étienne Leperlier cherchent à dévoiler l'absence de l'espace intérieur de la matière qui a servi de moule. Elles reproduisent la marque fugitive et vivante qu'un objet a imprimée en négatif dans la terre ou l'élastomère (le caoutchouc artificiel). Ces empreintes révèlent l'activité, le faire, qui précède la forme finie. L'empreinte donne une notion de mouvement. Elle montre les stigmates d'un événement qui a eu lieu et reflète la présence d'une instance créatrice, tandis que la forme qui en résulte n'est plus que la doublure impure et statique de cette activité sensori-motrice, la reconstruction figurative d'une réalité perdue. L'empreinte est l'expression corporelle du geste,

révélatrice de la *praxis*; la forme est simple moulage inexpressif, révélatrice de la *mimesis*<sup>6</sup>. La restitution de la forme absente à partir de l'empreinte relève d'une mise en mémoire de l'acte constitutif de l'empreinte sur une surface d'inscription. Ainsi, se trouvent conjuguées dans la même sculpture deux fonctions principales contradictoires: d'un côté, le geste qui a produit la forme primaire dont on prélève ensuite l'empreinte qui sert de moule et, d'un autre côté, le geste qui reproduit cette forme à partir de l'empreinte du moule<sup>7</sup>.

Dans les sculptures de Leperlier, c'est à travers le moule en terre ou en élastomère que s'établit la transmission du /faire/ de la présence corporelle à l'/être/ de la sculpture. Cette transmission suppose une duplication en négatif de la forme que l'on veut obtenir, puis un tirage positif, en l'occurrence un tirage en pâte de verre<sup>8</sup>. Il s'agit d'un processus de mise en mémoire de la morphologie, au bout duquel la forme primaire est restituée non pas comme une imitation artistique, une ressemblance obtenue *par permutation*, supposant l'intervention d'un génie créateur (*poïétique*), mais comme une imitation naturelle, une ressemblance obtenue *par transmission*, selon la loi physique inscrite dans le fonctionnement de la matière (archéiopoïétique)<sup>9</sup>.

L'expression physique de la forme obtenue par transmission n'est donc pas une imitation au sens classique du terme, c'est-à-dire l'établissement d'une ressemblance factice selon la genèse artistique, mais, comme le dit Georges Didi-Huberman, « une image-matrice produite par adhérence, par contact direct de la matière [du moule] avec la matière de la [forme primaire] »<sup>10</sup>, c'est-à-dire l'établissement d'une ressemblance naturelle selon la génération. C'est à travers le moule, par ricochet à travers les bords de la membrane translucide du verre qui en est l'expression révélatrice, que s'observe la façon dont la négativité engendre la positivité et, inversement, la façon dont la positivité révèle la négativité. La membrane translucide est l'interface où s'articulent, d'une part, la temporalité propre au devenir de l'œuvre et à l'expression du geste et, d'autre part, la spatialité

propre à l'aboutissement de l'œuvre et à la téléologie immanente de la morphologie. Cette interface est dès lors à considérer soit comme le *moule* proprement dit de la sculpture, qui englobe la morphologie et la maintient en place, assurant la fonction isolante et discriminatoire (l'individualisation du champ sensoriel comme *chose*); soit comme l'*enveloppe*, la frontière de son propre devenir assurant la fonction individuante et intégrante (l'individuation du champ sensoriel comme *objet*). La contiguïté qui s'établit instaure une zone de transmission continue où la positivité de la forme et la négativité du moule sont saisies dans une seule figure, en l'occurrence dans la *membrane translucide*, qui négocie constamment l'apparition de la chose et l'objet dans l'apparition.

VERRE-FENÊTRE, VERRE-ÉCRAN:

LES DEUX MONDES DE LA LUMIÈRE

*Feedback XVIII*, qui fait partie de la série des « Empreintes », est une sculpture en pâte de verre composée de trois polyèdres arrondis, aplatis et polis de façon identique, assemblés verticalement en forme d'arête à l'aide de trois chaînons en verre disposés sur un socle également en verre. Les polyèdres sont composés de verre blanc translucide et vert herbe opaque, clairsemé de taches noires, et « scarifiés » de traits blancs. Les chaînons sont vert herbe et le socle vert foncé. La sculpture n'a ni une véritable face ni un fond, mais s'offre au percevant dans ses multiples esquisses comme un objet en mouvement suggérant ainsi le morcellement des éléments, mouvance de voiles, lacis d'herbes, dispersions poudrées, éclats fugitifs d'argent provoqués par l'éparpillement des reflets lumineux. Le côté translucide des polyèdres donne à la lumière la possibilité de pénétrer la matière du verre et, par là même, donne à la vision l'occasion d'intégrer le côté opaque vert herbe et les objets de l'environnement dans un champ sensoriel englobant. Cette interpénétration fait en sorte que la sculpture se comprend à la fois comme une fenêtre et comme un écran.

La sculpture est une fenêtre en ce qu'elle se crée une vision à travers les occurrences morphologiques

provoquées par les reflets lumineux. Elle donne en quelque sorte sur elle-même et sur sa propre sculpturalité. La lumière fait partie de la sculpture en tant que substance matérielle. La translucidité n'est pas imposée par la lumière, mais c'est la lumière qui est rendue translucide par le verre à travers un processus de solidification. La lumière est mise en forme par le verre translucide des polyèdres, elle suit le mouvement des bords, s'introduit dans la sculpture où elle se transforme en matière et se perd finalement dans un lacis de couleurs et de formes. Il ne reste d'elle que de vagues traits blancs à peine visibles à travers un treillis touffu. Les morphologies et les chromatismes sont enveloppés par la membrane translucide, qui délimite le devenir de la sculpture par rapport à son environnement. Ainsi, la membrane fonctionne comme un moule, qui englobe le monde et fait de lui un champ de saisie. Elle est l'enveloppe de la chair de la sculpture-fenêtre, qui moule le monde et engendre par là même son individualisation comme chose-écran (individuation de la sculpture *versus* individualisation du monde).

La sculpture est un écran en ce qu'elle s'offre au percevant comme un parcours sensoriel susceptible d'accueillir des investissements sémantiques et en ce qu'elle permet de concevoir un projet d'iconisation à travers les moments décisifs de la saisie. La translucidité est le résultat de la pénétration de la lumière, qui impose ses propres lois physiques à l'objet dont la morphologie et la couleur sont les conséquences de l'exposition aux effets lumineux. La membrane translucide est à considérer comme un moule du champ de saisie de la sculpture à partir duquel ses morphologies peuvent être visées. Elle fonctionne comme l'enveloppe de la chair du monde, qui moule la sculpture, et engendre par là même son individualisation comme chose-écran (individuation du monde *versus* individualisation de la sculpture).

Se dessinent alors deux façons différentes d'appréhender *Feedback XVIII* de Leperlier.

a) Si la sculpture est conçue comme une fenêtre, qui moule le monde et qui impose son point de vue, elle prend ses distances par rapport au spectateur, qui se

trouve exclu du processus de création (c'est la sculpture qui vise le percevant). La sculpture est un volume, qui pense l'espace selon ses propres coordonnées spatiales, c'est-à-dire qui *se pense* comme une formation 3D *sui generis*, qui met en scène sa propre organisation visuelle ou, comme le dit Husserl, qui exhibe son propre *sens de perception*<sup>11</sup> : *appréhension plastique du volume: 3D \_ 2D*.

b) Si la sculpture est conçue comme un écran qui est moulé par le monde, elle sollicite l'investissement du percevant susceptible d'établir le lien avec le moment de la création (c'est le percevant qui vise la sculpture). La sculpture est le résultat d'un créateur, qui l'expose comme le fruit de sa pensée. De ce fait, elle se fait à travers l'activité visuelle du percevant et s'offre à lui comme un univers de sens à découvrir à partir des plans ordonnés en surfaces. Le percevant a une fonction optique active, une instance d'interprétation, qui reconstitue la sculpture selon ses sensations et les points critiques de leur saisie. Le volume relève par conséquent de la façon dont le percevant s'investit dans l'espace 2D des esquisses primaires de l'écran, des contours apparents et de la détection locale de discontinuités qualitatives<sup>12</sup>. Cet investissement aboutit finalement à l'établissement du volume 3D, où sont constitués «les volumes matériels et leurs propriétés réales à partir desquels s'opèrent les tâches cognitives supérieures et [l'établissement] de la structure conceptuelle»<sup>13</sup> : *l'appréhension picturale du volume: 2D \_ 3D*.

#### LA MEMBRANE TRANSLUCIDE ET SA VOLUMINOSITÉ

L'appréhension *plastique* du volume et l'appréhension *picturale* du volume incitent à l'établissement de deux univers de sens différents. Dans le premier cas, la sculpture cherche à exclure le percevant comme instance interprétative de son devenir. En d'autres termes, elle se conçoit comme un univers parfait où l'agencement morphologique ne requiert aucune interprétation, ne suscite aucun sentiment de manque et, par conséquent, aucun investissement sémiotique pour pallier ce manque. La sculpture dans sa plasticité cherche effectivement à

inverser le processus de signification. Elle cherche à attribuer une signification au percevant, à travers un processus de transformation, en saisissant ses capacités de visée, c'est-à-dire en abolissant son existence humaine. Il s'ensuit que le percevant est réduit à une pure instance d'émergence désincarnée, qui sent les conditions de l'expérience éclore en lui comme une révélation de signification. Il n'existe qu'en tant que lieu désigné par la sculpture.

La positivité de la sculpture épiphénoménalise le sujet au profit de la plénitude et de la continuité ininterrompue de la morphologie, ce qui empêche de saisir cette dernière en termes de différences ou superposition de plans, signes de l'intervention humaine. En tant que présence pleine et autosuffisante, la signification de la sculpture ne se construit pas à travers une interaction avec une présence corporelle, mais s'obtient comme corrélat d'un substrat autonome, émergeant vis-à-vis d'une subjectivité en général. On a affaire alors à l'établissement d'un isomorphisme *a priori* entre, d'une part, la phénoménalité du phénomène et, d'autre part, la phénoménalité d'une subjectivité générique préétablie indépendamment de l'espace sculptural. La signification n'est donc pas une attribution sémiotique surnuméraire, mais le résultat d'une *morphogenèse*, la création d'une vision *sui generis* par la plasticité même, susceptible d'absorber complètement l'espace 3D et d'exprimer son unité sans passer par la perspective ou les points de vue multiples propres à la prise de position spécifique du corps sensible.

Il s'agit alors de déterminer le lieu où la sculpture prend «volume» en tant que «forme» et, *vice versa*, où la sculpture prend «forme» en tant que «volume», établissant ainsi une identité parfaite entre la vision et sa réalisation particulière. En d'autres termes, il s'agit de trouver ce que Carl Einstein décrit comme la «dimension formelle» où s'exerce le *noème de la perception* grâce auquel les parties visibles, dites «propres», comme les parties invisibles, dites «impropres», se trouvent exposées comme sens de la perception.



*La représentation du volume [...] a pour résultat immédiat de devoir déterminer ce qui constitue la forme; ce sont les parties non visibles simultanément; elles doivent être réunies avec les parties visibles dans une forme totale qui détermine le spectateur en un seul acte visuel et correspond à une vision tridimensionnelle établie, afin que le volume, qui est sinon irrationnel, s'avère être quelque chose de visible et mis en forme.*<sup>14</sup>

L'exposition du visible et du non visible dans un même coefficient de profondeur (qui s'établit comme une identité parfaite entre l'optique individuelle et la vision), véhiculée dans la sculpture en verre par la *translucidité*, n'est pas sans évoquer ce que Maurice Merleau-Ponty appelle «voluminosité», qui

*[...] nous fait découvrir sous la profondeur comme relation entre des choses ou même entre des plans, qui est la profondeur objective, détachée de l'expérience et transformée en largeur, une profondeur primordiale qui donne son sens à celle-là et qui est l'épaisseur d'un médium sans chose.*<sup>15</sup>

La voluminosité est à considérer comme l'interface où s'établit l'isomorphie entre le percevant et le perçu et où, qui plus est, s'opère le processus de basculement entre le moule et l'enveloppe. Elle se caractérise par ce que David Marr appelle «l'esquisse 2\_ D», le niveau de la *perception pure* relevant d'une représentation intégrée préconceptuelle d'une réalité physique objective, qui précède la décomposition de l'espace sculptural en objets 3D<sup>16</sup>.

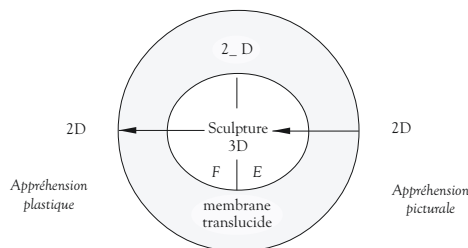
La *translucidité* dans les *Feedback* de Leperlier nous invite à reconsidérer la façon dont nous concevons la profondeur dans la sculpture. Au lieu de prendre celle-ci pour un mouvement d'un plan à un autre, vers l'avant ou vers l'arrière, il faut la considérer comme une dimensionnalité unifiante, c'est-à-dire comme une densité morphologique intemporelle reliant *in abstracto* les lieux sans tenir compte des possibles chemins qui peuvent se dessiner entre eux *in concreto*. En effet, la *translucidité* est la densité lumineuse de la *membrane translucide* et opère une unification des parties visibles et non visibles de façon à engendrer un espace sculptural saisi dans son existence spatiale. C'est elle qui procure à la sculpture non seulement

une autonomie par rapport au percevant *a priori*, mais également la capacité de donner à la vision qu'elle met en place son auréole, un surplus de visibilité susceptible de transformer le lieu d'exposition en lieu exposé où le percevant n'est pas l'instance de visée, mais l'instance visée, qui n'existe qu'en tant qu'adorateur faisant partie du fonctionnement sculptural. La *translucidité* est le lieu non trivial où la substance matérielle du verre et la substance intelligible de la lumière forment un seul médium; le lieu d'inscription de la réversibilité entre le moule et l'enveloppe. Étant donné que la sculpture est à considérer comme une totalité composée de parties plastiques, on peut prendre sa signification, dès lors, du point de vue de la catégorisation intemporelle du signal visuel, c'est-à-dire comme une structure morphologique relevant d'une pensée du voir thétique, un voir positionnel, thématique, objectivant, qui réduit le sens à une suite réversible de données physico-géométriques.

L'appréhension *picturale* de la sculpture inclut le percevant dans le devenir de la sculpture comme un observateur-actant, dans la mesure où celui-ci se trouve défini comme le schème d'une grandeur intensive. Le percevant n'est donc pas à considérer comme la simple position d'un regard générique, c'est-à-dire comme une grandeur spatio-temporelle *a priori*, mais comme le récepteur d'une intensité, qui s'actualise et se réalise dans et avec les sculptures. Étant donné qu'une sculpture est à considérer comme une totalité composée de parties plastiques, on peut prendre sa signification, selon l'appréhension *picturale*, du point de vue de l'orientation figurative, c'est-à-dire comme l'établissement d'un chemin d'iconisation relevant de l'inscription corporelle d'un interprétant, qui prend le signal visuel comme une source de prégnance et qui est dès lors susceptible de l'actantialiser en des formants plastiques, qui animent la sculpture. L'interprétant est un opérateur de choix qui, sur la base d'une règle descriptible, sélectionne un aspect et l'actualise relativement aux autres, qui demeurent virtuels. Ainsi, se dessinent des chemins iconiques temporellement paramétrés, qui convertissent le *telos*

intemporel synchronique en une intentionnalité diachronique. L'intentionnalité est l'extériorisation polarisée de l'expérience et, en tant que telle, descriptible comme une procédure d'iconisation qui s'établit sur l'axe du devenir: «elle est d'origine perceptive [...] et se ramène essentiellement au passage des esquisses perceptives 2D à un objet identitaire 3D»<sup>17</sup>. En d'autres termes, elle prend en charge la mise en forme des données sensorielles saillantes dont elle transforme les résistances mêmes en une loi d'organisation susceptible d'accueillir un investissement affectif et imaginaire.

Le schéma suivant résume nos hypothèses:



Le coefficient de profondeur de la membrane translucide (la translucidité) est l'endroit à travers lequel s'opère l'appréhension plastique de la sculpture comme fenêtre (F) à condition que l'on conçoive la membrane comme l'enveloppe, la limite ultime de son devenir [3D \_ 2\_D\_ 2D]. La membrane translucide est l'endroit à travers lequel s'opère l'appréhension picturale de la sculpture comme écran (E) [2D \_ 2\_D\_ 3D].

## NOTES

1. À l'instar de Husserl (1989: 78-79), nous distinguons qualités «propres» et «impropres». «Dans l'apparition en propre nous avons, unifié, le complexe de sensations global de la perception, qui porte la fonction d'appréhension, l'ensemble des data physiques qui y fonctionnent sensoriellement, et par leur moyen s'expose la face de l'objet, son relief d'apparition». «En ce qui concerne [...] l'apparition impropre, qui rend complète l'apparition globale de la perception, elle ne contient [...] aucun élément d'exposition. Les déterminités objectives qui apparaissent de manière impropre, sont appréhendées solidairement, mais non "rendues sensibles", exposées à travers du sensible, c'est-à-dire un matériau de sensation».

2. Selon Husserl (*ibid.*: 92), les qualités annexes composent la «materia secunda», telles que «sonorité et bruit, odeur ou bien encore poids, ainsi que des propriétés empiriques quelconques, qui ne reconduisent pas à des contenus sensibles primitifs spécifiques [...], qui

sont "vus à l'aspect" de la chose [et qui] présupposent la chose constituée [...] dans des apparitions, pour qu'ils puissent être précisément vus à l'aspect de celles-ci».

3. Dans le verre de Biot, les bulles volontaires sont obtenues en saupoudrant du bicarbonate de soude sur la poste de marbre avant de la recouvrir par un «cueillage» (prélèvement du verre rouge et brûlant dans le four à l'aide de la canne). Au contact du verre chaud, le bicarbonate se décompose et produit du gaz carbonique qui forme les petites bulles, qui font un effet de loupe, accrochent et réfractent davantage la lumière. Cf. C. Pelletier et J. Du Pasquier *et alii*, 2002: 20. Pour le processus technique, se référer à J.-P. Jaubert, 1993.

4. Le même genre d'interaction est à l'œuvre, entre autres, dans la confection de la poterie berbère. Cf. J. Fontanille, 1998: 36.

5. A. Grenon, 2002: 30.

6. Cf. M. Jimenez, «Les empreintes d'Étienne Leperlier» (<http://site.voilà.fr/leperlier/page8.html>).

7. J. Fontanille, 2001:101-111.

8. La pâte de verre s'obtient lorsqu'on colore le verre en fusion dans la masse à l'aide d'oxydes métalliques. Une fois refroidi, le verre est broyé et cuit dans un moule réfractaire de la forme que l'on veut obtenir. Ce moule est détruit au démoulage et l'on procède au polissage de l'objet.

9. A. Leperlier et É. Leperlier, 1982: 14-15.

10. G. Didi-Huberman, 2000: 69.

11. E. Husserl, 1982: 64.

12. J. Petitot, 1996: 715-716.

13. J. Petitot, 1990: 152.

14. C. Einstein, 1998: 36.

15. M. Merleau-Ponty, 1945: 308.

16. D. Marr, 1982: 37.

17. J. Petitot, 1990: 179.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BLOCH-DERMANT, J. [1988]: *Le Verre en France, les années 80*, Paris, Éd. de l'amateur.
- DIDI-HUBERMAN, G. [2000]: *Devant le temps*, Paris, Éd. de Minuit.
- EINSTEIN, C. [1998]: *La Sculpture nègre*, Paris, L'Harmattan.
- FONTANILLE, J. [1998]: «Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité: à propos de la poterie berbère», *Visio*, vol. 3, n°2, 33-46;
- [2001]: «Enveloppes, prothèses et empreintes: le corps postmoderne», *Protée*, vol. 28, n°3, 101-111.
- GRENON, A. [2002]: «Étienne Leperlier. Un verre dialectique», *Revue de la céramique et du verre*, n°127.
- HUSSERL, E. [1982]: *Recherches phénoménologiques pour la constitution*, Paris, P.U.F.;
- [1989]: *Chose et Espace. Leçons de 1907*, Paris, P.U.F.
- JAUBERT, J.-P. (sous la dir. de) [1993]: *La Verrerie de Biot*, Mouans-Sartoux, PEMF.
- LEPERLIER, A. et É. LEPERLIER [1982]: «Technique de pâte de verre», *Revue de la céramique et du verre*, n°6.
- MARR, D. [1982]: *Vision. A Computational Investigation in the Representation of Man*, San Francisco, Freeman.
- MERLEAU-PONTY, M. [1945]: *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- PELLETIER, C., J. DU PASQUIER *et alii* [2002]: *Rêve de verre. Un demi-siècle de verrerie à Biot. Éloi Monod et après...*, Paris, Somogy éditions d'art.
- PETITOT, J. [1990]: «Le physique, le morphologique, le symbolique. Remarques sur la vision», *Revue de Synthèse*, vol. IV, n°1-2, 139-179;
- [1996]: «Forme», *Encyclopedia Universalis*, corpus 9, Paris, Albin Michel, 712-728.

# ÉLOGE DE LA NOIRCEUR

CLAUDE ZILBERBERG

[...] *le noir est une énergie.*

Paul Klee

À propos du parcours suivi par la sémiotique, on peut, sans grand risque d'erreur, affirmer deux choses: (i) elle a accordé à la narrativité proppienne une importance déterminante au point de lui confier la direction du sens, de sorte que l'on doit, selon le cas, blâmer ou féliciter Greimas d'avoir procédé à une narrativisation de la signification; du même coup, la sémiotique se montrait au mieux indifférente à la rhétorique, laquelle avait pourtant, aux yeux des Anciens et des Modernes en Europe, dirigé et contrôlé le discours pendant plus de deux millénaires. De sorte que l'on peut se demander si la «dénarrativisation» en cours de la signification n'appelle pas – sur nouveaux frais – un rapprochement entre la rhétorique et la sémiotique. En effet, le point de vue tensif, qui accorde à l'intensité la prééminence, ne peut que souscrire aux vues de du Marsais: «[...] les figures, quand elles sont employées à propos, donnent de la vivacité, de la force ou de la grâce au discours; [...]»<sup>1</sup>, ou à celles de Fontanier:

*Mais les Tropes ont lieu, ou par nécessité et par extension, pour suppléer aux mots qui manquent à la langue pour certaines idées, ou par choix et par figure, pour présenter les idées sous des images plus vives et plus frappantes que leurs signes propres.*<sup>2</sup>

Sans doute ces notions de «force», de «grâce», de «vivacité» sont-elles loin d'être immédiatement claires, mais il s'en faut que cette objection soit péremptoire; (ii) la sémiotique considère que les catégories qu'elle propose sont pertinentes pour les discours verbaux comme pour les discours non verbaux. C'est à ce double titre: primat de l'intensité et «bonne volonté» du plan de l'expression, que nous avons été amené à nous intéresser à certains aspects du traitement sémiotique de la lumière.

## 1. LES STRUCTURES CANONIQUES

La prise de distance à l'égard de la narrativité – moins d'ailleurs à l'égard de la narrativité qu'à l'égard de l'extension qui lui a été concédée – et le rapprochement

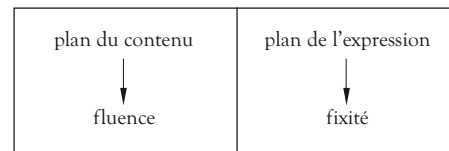
avec la rhétorique supposent la prise en compte de catégories distinctes de celles qui ont assuré jusqu'à maintenant la narrativisation de la signification.

### 1.1 Les structures étendues

L'identification d'un pivot discursif solide ne va pas de soi: dans la *Rhétorique*, Aristote propose une catégorisation des discours, selon les situations où ils sont tenus, et un pivot: l'enthymème, c'est-à-dire un syllogisme tronqué. Si nous recevons cette grandeur comme *implicative*, et compte tenu du fait qu'elle ne fait pas sens à elle seule, reste à l'apparier. Si, sans chercher malice, nous recevons l'implication comme une relation nécessaire et de droit, son corrélat doit se présenter comme non nécessaire et, de fait, parmi les outils que les grammaires mettent à notre disposition, la *concession* est certainement la fonction qui satisfait le moins mal à cette double demande. À l'appui de cette hypothèse, cette tension: *implication* versus *concession*, n'est pas sans rappeler l'inégalité que Hjelmslev relève entre, d'une part, la «*détermination*» et l'«*interdépendance*», d'autre part, la «*constellation*»<sup>3</sup>. Nous attendons de cette tension qu'elle éclaire l'affinité entre le discours et l'événement, puisque la «*vivacité*» de ce dernier décide, aux yeux de l'énonciataire, de l'intérêt ou de la platitude du discours qui lui est tenu, c'est-à-dire, en fin de compte, de la passation ou de la non-passation du contrat discursif. Mais ce cadre très général risque de demeurer vide, s'il n'est pas relayé par des structures locales.

### 1.2 Les structures locales

Malgré la référence à Hjelmslev, l'épistémologie de la sémiotique croit devoir toujours distinguer entre le contenu des grandeurs et les opérations affectant ces grandeurs, bref entre morphologie et syntaxe. Selon une présentation suggestive empruntée à Bachelard, il s'agit de renoncer au participe passé, au trait, en faveur du participe présent, du vecteur<sup>4</sup>. Ou plutôt, la fonction sémiotique s'imposant aussi au métalangage, la *fixité* des grandeurs concerne le plan de l'expression, leur *fluence*, le plan du contenu.



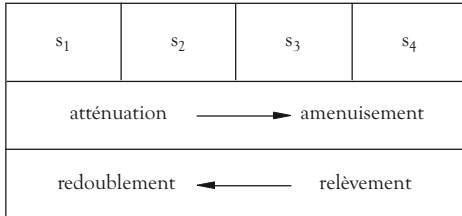
Les grandeurs sémiotiques chiffreraient des fluences directionnelles et aspectuelles, c'est-à-dire mesurables: (i) au titre de la direction, selon l'ascendance ou la décadence; sous une précision d'importance toutefois: l'ascendance et la décadence d'une fluence étant dans la dépendance d'un point de vue, ou d'un accent, un ralentissement par exemple vaut, selon le cas, comme diminution de la célérité, ou bien: comme accroissement de la lenteur; (ii) au titre de l'aspect, nous adaptons la distinction reçue [imperfectif versus perfectif] de manière à faire apparaître en clair l'accroissement ou le décroissement de la fluence; sous cette précision, nous convenons d'analyser – en l'acception hjelmslevienne du terme – l'ascendance en *relèvement* puis *redoublement*, le redoublement présupposant le relèvement; pour la décadence, nous mettons en place le couple *atténuation* puis *amenuisement*.

Si un couple suffit dans la perspective binariste, en sémiotique les «bonnes» structures demandent un couple de couples permettant aux grandeurs de s'opposer en tant que membres d'un couple, [a<sub>1</sub> & a<sub>2</sub>] et [b<sub>1</sub> & b<sub>2</sub>], et de s'opposer entre elles, soit [a<sub>1</sub> vs a<sub>2</sub>] et [b<sub>1</sub> vs b<sub>2</sub>]; ce faisant, la véritable complexité se trouve posée, non pas celle qui constate l'existence d'une pluralité, mais celle qui résulte, ainsi que le recommande Hjelmslev dans le neuvième chapitre des *Prolégomènes*, d'une «*intersection de faisceaux de rapports*», soit le dispositif hiérarchique suivant:

fonction	phorie	
dérivés de 1 <sup>er</sup> degré	décadence versus ascendance	
dérivés de 2 <sup>e</sup> degré	atténuation versus amenuisement	relèvement versus redoublement

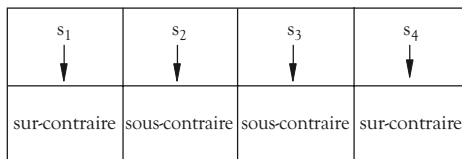
Nous l'avons dit: nous concevons les grandeurs moins comme des traits que comme des *phases*, et

comme elles sont divisibles, la récursivité peut opérer et opposer l'engagement de l'atténuation: [s<sub>1</sub>] et son aboutissement: [s<sub>2</sub>]; de même pour l'amenuisement: [s<sub>3</sub>] puis [s<sub>4</sub>]. Les mêmes données valent, mais en sens inverse, pour l'ascendance:



[s<sub>1</sub>], [s<sub>2</sub>], [s<sub>3</sub>] et [s<sub>4</sub>] interviennent comme dérivés de troisième degré.

Ces dérivés constituent une structure. Pour désigner les grandeurs ainsi générées, nous retiendrons le terme de contraire, puis, afin de dissimuler la contrariété, nous ferons appel à un terme proposé par Sapir: celui de sous-contraire pour [s<sub>2</sub>] et [s<sub>3</sub>], que nous couplons avec celui de sur-contraire pour [s<sub>1</sub>] et [s<sub>4</sub>]. Les sur-contraires s'opposent aux sous-contraires et chaque constituant s'oppose encore à son vis-à-vis. Ce faisant, chacun des dérivés de troisième degré reçoit une quadruple définition: *tensive* au titre de la phorie, *directionnelle* par présupposition du premier degré, *aspectuelle* par présupposition du deuxième degré, *positionnelle* au titre du troisième degré. Soit maintenant:



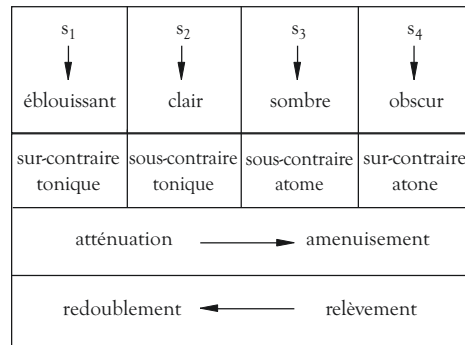
Dans le huitième chapitre des *Prolégomènes*, Hjelmslev recommande de «procéder par définitions à outrance», ce qui se comprend du reste: les définissantes ne sont pas autre chose que les catégorisantes déclarées par la théorie, mais localisées, greffées sur un signifiant verbal ou non verbal commode. Nous nous proposons de mettre à l'épreuve les hypothèses avancées à propos du traitement de la lumière, c'est-à-dire de la tonicité lumineuse.

## 2. LA TONICITÉ ÉMETTRICE

Selon la convention adoptée plus haut, la tonicité lumineuse renvoie au traitement de la lumière dans l'œuvre, c'est-à-dire au ton dans la terminologie de J. Itten: «Si nous voulons déterminer le degré de clarté ou d'obscurité d'une couleur, nous parlons de la valeur de sa tonalité»<sup>5</sup>.

### 2.1 La structure élémentaire de la tonicité émettrice

Pour mettre en place la structure élémentaire de la luminosité picturale, nous partirons du terme /obscur/ que le *Micro-Robert* aborde ainsi: «Qui est privé (momentanément ou habituellement) de lumière». Nous recevons /obscur/ comme un sur-contraire atone et par mise en œuvre du relèvement, puisque les termes ne tiennent qu'en vertu des opérations qu'ils subissent. Nous recevons /sombre/ , défini lui comme: «Qui est peu éclairé, reçoit peu de lumière», au titre de sous-contraire atone. Par engagement du redoublement, c'est-à-dire ajout d'un *quantum* de lumière, /clair/, défini comme «Qui a l'éclat du jour, reçoit beaucoup de lumière», s'inscrit, au voisinage de /sombre/, comme sous-contraire tonique. Le sur-contraire de tonicité, étant tenu de changer la superlativité en excessivité, est /éblouissant/ – le *Micro-Robert* définit «éblouir» comme «Troubler (la vue ou une personne dans sa vision) par un éclat insoutenable» – qui, en français, occupe la position de sur-contraire tonique. En raison de leur dépendance à l'égard des intervalles qui les obligent et si aucun syncrétisme n'intervient, les sur-contraires et les sous-contraires sont, sous l'autorité de l'intervalle dont ils ne sauraient se séparer, symétriques et inverses les uns des autres.





Cette mise en place est à la fois naïve et problématique. Elle est naïve en ce sens que, si l'on propose à un écolier même fort jeune ce groupe d'«adjectifs» en désordre, il n'aura aucune peine, si on le lui demande, à les ordonner selon l'ascendance ou la décadence, mais cette objection, si c'en est une, pourrait être adressée également à la narrativité proppienne que les collégiens, comme on sait, n'ont aucune peine à manier. Elle est problématique en ce sens que cette déclinaison, quelle que soit son orientation, repose sur plusieurs présupposés: (i) le jeu combiné de la segmentation et de la circulation de la tonicité lumineuse; (ii) la quantification de la qualité, puisque le degré de clarté mesure la quantité de lumière reçue; (iii) la dévolution de l'aspectualité grammaticale aux opérations de relèvement et de redoublement, dans le cas de l'ascendance, de l'atténuation et de l'amenuisement, dans le cas de la décadence, la seconde opération de chaque couple prenant le relais de la première, lorsque celle-ci a elle-même atteint son terme, sinon son chiffre propre:

décadence	atténuation $\approx$ de $s_1$ à $s_2$ puis amenuisement $\approx$ de $s_3$ à $s_4$
ascendance	relèvement $\approx$ de $s_4$ à $s_3$ puis redoublement $\approx$ de $s_2$ à $s_1$

(iv) enfin, la résolution figurale de l'excès et du manque par rabattement des deux intervalles canoniques l'un sur l'autre: projection du manque en discours lorsque l'intervalle  $\Delta_2$ , qui mesure la distance entre les sous-contraires, est projeté sur  $\Delta_1$  et, corrélativement, projection de l'excès en discours lorsque l'intervalle  $\Delta_1$ , qui mesure la distance entre les sur-contraires, est projeté sur  $\Delta_2$ . En ce sens, le *Micro-Robert* n'a pas tort, à nos yeux du moins, de préciser que l'éclat de la lumière dans le cas de l'«éblouissant» est «insoutenable».

Du point de vue syntaxique, l'ascendance et la décadence deviennent tour à tour objet l'une pour l'autre: (i) si la visée est celle de la décadence, alors le

sujet opérateur atténue un redoublement ou amenuise un relèvement, selon le cas; (ii) si la visée est celle de l'ascendance, alors le sujet opérateur relève un amenuisement ou redouble une atténuation, en délivrant – soudainement ou «en prenant son temps» – un surcroît de *plus*. Ainsi dans *Éloge de l'ombre*, Tanizaki dénonce comme excessive l'attraction des Occidentaux pour l'«étincelant»:

*D'une manière générale, la vue d'un objet étincelant nous procure un certain malaise. Les Occidentaux usent, même pour la table, d'ustensiles d'argent, d'acier, de nickel, qu'ils polissent afin de les faire briller, alors que, nous autres, nous avons en horreur tout ce qui resplendit de la sorte.*<sup>6</sup>

Plusieurs passages du texte de Tanizaki permettent d'identifier [ $s_2$ ] comme l'«attracteur» prévalent dans son propre discours:

*Non point que nous ayons une prévention a priori contre tout ce qui brille, mais, à un éclat superficiel et glacé, nous avons toujours préféré les reflets profonds, un peu voilés; soit, dans les pierres naturelles aussi bien que dans les matières artificielles, ce brillant légèrement altéré qui évoque irrésistiblement les effets du temps.*<sup>7</sup>

Dans les termes de Wölfflin, le dilemme est celui-là même qui n'a cessé de l'obséder: «clarté absolue» ou «clarté relative»?

Le paradigme que nous venons de proposer n'est pas tout à fait celui des peintres, sous deux considérations au moins: (i) à notre couple de sous-contraires [clair *versus* sombre], les peintres et l'usage préfèrent le couple [clair *versus* foncé]; ceci n'est pas trop dommageable, puisque le *Micro-Robert* définit «foncé» comme ce «qui est d'une nuance sombre (couleur)»; (ii) la question des vernis et des glacis hier, celle des acryliques aujourd'hui, pour être traitée, demande que l'on distingue entre deux tonicités en contraste syntaxique l'une avec l'autre: une tonicité *émettrice* et une tonicité *réflectrice*, la première sous le signe de la donation, la seconde sous le signe de la restitution; le couple reçu [clair *versus* foncé] appartient à la tonicité *émettrice*.

Nous y reviendrons.

Ce couple [clair *versus* foncé] fournissant la sous-contrariété, il nous incombe de préciser les termes de la sur-contrariété. Le point délicat, quand il est question de décliner un paradigme, est la reconnaissance de l'ascendance; en effet, notre propre postulat est le suivant: la juste direction est celle qui vise ou saisit le sens comme *croissant* du point de vue de la (ou des) valence(s) agitée(s). Pour le cas qui nous occupe, la question se laisse aisément formuler: l'intervalle de sous-contrariété [clair *versus* foncé] étant acquis, des deux directions possibles, [clair → foncé] et [foncé → clair], quelle est celle qui doit être reconnue comme ascendante? Nous demanderons la réponse à une autorité en la matière, Goethe: «Pour naître, la couleur exige lumière et obscurité, clarté et ombre ou, si l'on veut user d'une expression plus générale, lumière et non-lumière»<sup>8</sup>. Si cette affirmation demeure indécidable, la suite met fin à notre dilemme: «Mais chacune des deux [couleurs: le jaune et le bleu] peut, si elle est concentrée ou assombrie, produire elle-même un nouveau phénomène»<sup>9</sup>. La direction croissante nous est révélée par la concentration et, par voie de conséquence, l'assombrissement se saisit de l'ascendance et dénonce, du point de vue tensif, l'éclairement comme déperdition et décadence.

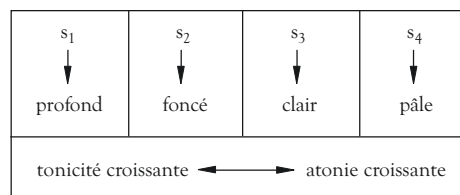
## 2.2 Élection de l'assombrissement

Cette positivité, sinon cette poétique de l'assombrissement, est l'un des motifs récurrents du maître-livre de Tanizaki, notamment dans les passages qu'il consacre à ce qu'il faudrait appeler la culture de la laque:

[...] de tout temps la surface des laques avait été noire, brune ou rouge, autant de couleurs qui constituaient une stratification de je ne sais combien de «couches d'obscurité», qui faisaient penser à quelque matérialisation des ténèbres environnantes.<sup>10</sup>

L'obscur se révélant pour Goethe le siège d'un processus de «concentration», pour Tanizaki d'un processus de «stratification», nous faisons nôtre cette orientation et nous recevons /profond/ comme le superlatif de /foncé/; c'est dans cet esprit qu'autrefois

le pourpre était reçu comme un rouge profond ou, ce qui revient au même, tonique. Nonobstant l'usage, le terme exsangue de la série décroissante est, si l'on ose dire, le /pâle/, de sorte que /profond/ et /pâle/ s'inscrivent comme sur-contraires de tonicité; les bonnes structures étant asymétriques, /profond/ prévaut, c'est-à-dire qu'il oblige les autres termes à se déterminer par rapport à lui, soit maintenant:



Les structures, ici plastiques, que nous mettons en place, sont justiciables de deux approches distinctes: (i) une approche transitionnelle, *sériale*, placée sous le signe de la progression ou de la dégression, approche qui admet les glissements affectant soit de degré à limite, soit de degré en degré; nous la désignerons comme modèle de la *série*; (ii) une approche commutative, alternative, qui n'est pas sans rappeler celle de l'inamovible quatrain à rimes embrassées propre à la poésie française, c'est-à-dire qu'elle impose la coprésence de deux rimes sémantiques, c'est-à-dire de deux espaces pour ainsi dire cloisonnés et tels qu'une entrée dans un espace présuppose une sortie de l'espace mitoyen; dans ce cas, /clair/ «rime» avec /foncé/, /profond/ «rime» avec /pâle/; nous retenons pour ce second cas la dénomination de *réseau*. Selon Goethe, la seconde approche, qui semble la gardienne de la stabilité des intervalles, convient à l'esthésie visuelle:

L'œil ne peut ni ne veut se maintenir un seul instant dans l'état uniforme spécifiquement déterminé par l'objet. Une tendance à une sorte d'antagonisme le contraint qui, opposant l'extrême à l'extrême, l'intermédiaire à l'intermédiaire, réunit instantanément les contraires et s'efforce de constituer une totalité aussi bien quand les phénomènes se succèdent que lorsqu'ils coexistent dans le temps ou dans l'espace.<sup>11</sup>

La série et le réseau se présentent comme deux styles syntaxiques possibles pour les grandeurs admises

ou accédant dans le champ de présence: (i) la série ferait prévaloir la synérèse sur la diérèse, le mélange sur le tri, les valeurs d'univers sur les valeurs d'absolu; (ii) le réseau préférerait la diérèse à la synérèse, le tri au mélange, les valeurs d'absolu aux valeurs d'univers:

série ↓	réseau ↓
synérèse [mélange]	diérèse [tri]
valeurs d'univers	valeurs d'absolu

### 2.3 Productivité de la noirceur

La confrontation de la blancheur et de la noirceur, de la lumière et de la non-lumière s'avère ainsi singulière. Rappelons d'abord que la singularité n'est pas un écart par rapport au système, une échappée hors du système, mais bien une propriété du système. Inscrite dans le système, la singularité est munie de deux traits: du point de vue figuratif, elle survient et définit pour ce discours ce qui vaut comme événement; du point de vue figural, elle réalise la concession, laquelle attend comme embusquée son intervenir, son survenir. Pour ce qui regarde la tonicité lumineuse, nous nous sommes vite rendu compte, à la lecture des commentaires les plus sagaces, que, si pour la *doxa* la tonicité est du côté de la /clarté/, pour les «*grands astreignants*» la tonicité est du côté de l'/obscur/. Selon ces derniers, l'/obscur/, le /foncé/, ne saurait menacer ou nuire au /clair/ puisqu'il le produit!

L'appartenance des sub-valences à un réseau et la coexistence des sur-contraires qu'elle intime sont un des chapitres majeurs de l'imaginaire humain. Selon le style implicatif, les sur-contraires sont censés s'exclure; ils sont dans l'obédience de l'inflexibilité du *ou*, de sorte que la blancheur et la noirceur ne sauraient être dites ensemble d'une même grandeur. Ou plus strictement sans doute: la catalyse de la blancheur, en tant que grandeur distincte, à partir de

la noirceur, de même que la catalyse inverse, n'est pas licite pour ce discours. Pourtant, dans *La Terre et les rêveries du repos*, G. Bachelard fait l'éloge d'une «[...] image qui vit de la contradiction d'une substance et de son attribut. Dans un sonnet, Audiberti parle de "la noirceur secrète du lait"»<sup>12</sup>, et il montre que cette catalyse est de droit pour le style concessif, lequel a la charge de veiller à ce que l'événement ne vienne jamais à manquer au discours, à la pulsion discursive.

Cet hommage à la divination de Bachelard était indispensable pour poser et démêler le destin de l'obscur dans la peinture européenne. En premier lieu, qu'il s'agisse d'une évolution stylistique collective ou individuelle, l'on constate que la direction est celle, relativement inattendue, de l'obscurissement, que ce soit dans le passage de l'art de la Renaissance à l'art baroque, ce que Wölfflin désigne comme le déplacement – déjà évoqué – de la «*clarté absolue*» vers la «*clarté relative*»<sup>13</sup>, ou bien pour telle évolution personnelle, par exemple de M. Rothko, dont le parcours à partir de 1957 est reconnu comme un assombrissement, puis, si l'on ose dire, comme un noircissement<sup>14</sup>.

Le commerce de la lumière et de l'ombre suppose un émetteur puissant, une continuité spatiale et temporelle, une grandeur meuble, c'est-à-dire ayant vocation à circuler, un transfert attesté par un observateur digne de foi, enfin un récepteur approprié. L'ombre apparaît quand l'un de ces ingrédients au moins fait défaut ou s'avère insuffisant; l'ombre est *grosso modo* le négatif de la lumière. Cette identification est mise en discours par le style implicatif: pas de source lumineuse, pas de lumière et, du point de vue actantiel, l'ombre devient un attracteur-négateur, un «*trou noir*» où se perd la lumière si elle pointe. Pour le style concessif, les choses se passent tout autrement: loin de combattre la lumière, l'ombre dans le plan du contenu, le noir dans le plan de l'expression deviennent des *émetteurs de lumière*; contre toutes attentes, c'est-à-dire celles qui sont solidaires du style implicatif, l'ombre émane la lumière, le noir recèle la couleur. Pour appuyer ce renversement, G. Bachelard cite successivement E. Guillevic et M. Leiris:

Au fond du bleu il y a le jaune,  
 Et au fond du jaune il y a le noir,  
 Du noir qui se lève  
 Et qui regarde,  
 Qu'on ne pourra pas abattre comme un homme  
 Avec ses poings.

La couleur noire, dit aussi Michel Leiris (Aurora), « loin d'être celle du vide et du néant, est bien plutôt la teinte active qui fait saillir la substance profonde, et, par conséquent, sombre de toutes choses ». <sup>15</sup>

Le passage d'un état à un autre, ici d'un ton à un autre, entre, très raisonnablement, dans la dépendance d'un changement de tonicité selon notre propre convention terminologique. Le progrès immanent à tout continuum stable, c'est-à-dire la saisie par le sujet sensible du *plus* et du *moins*, émane une discontinuité, un *avant* et un *après*, un *ici* et un *là*, un *comme-ci* et un *comme-ça*, et cette « morpho-création » (Michaux) est rabattue sur les procès qui entrent dans le champ de présence du sujet. Ainsi que le souligne Bachelard: « [...] Rouge est plus près de rougir que de rougeur [...] » <sup>16</sup>. Et Goethe ne pense pas autrement, puisque, à partir de la polarité [jaune versus bleu], il « déduit » les autres couleurs par « intensification » de leur principe interne:

(i) 772 – *Aucune couleur ne pouvant être considérée comme stabilisée, on peut très facilement, en l'épaississant et en l'assombrissant, intensifier le jaune et l'élever en direction du rouge. La couleur augmente en énergie et apparaît dans l'orange plus puissante et plus magnifique.* <sup>17</sup>

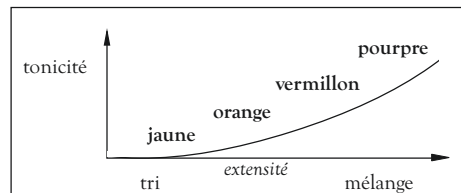
(ii) Le bleu s'intensifie d'abord en indigo et en mauve, puis en violet, mais Goethe estime, dans le fragment 790, qu'« [...] un violet saturé tout à fait pur serait en quelque sorte une présence insupportable ».

(iii) Enfin, en raison de la subordination du caractère au ton dans la terminologie de J. Itten, l'ascendance visée et éprouvée par Goethe reçoit le pourpre, le magenta aujourd'hui, comme l'oméga associant les sur-contraires propres à chaque série:

794 – [...] Et ainsi, lors des phénomènes physiques, ce phénomène coloré le plus élevé de tous apparaît par la fusion de

deux termes opposés qui se sont progressivement préparés eux-mêmes à se réunir. <sup>18</sup>

L'articulation des catégories chromatiques dans le *Traité des couleurs* est donc justiciable de l'ascendance:



Dans cette perspective, le chromatisme se déploie, pour le plan de l'expression, dans un espace à deux dimensions, mais, pour le plan du contenu, la référence à la temporalité n'est pas moins décisive; et dès lors on ne s'étonne pas de voir Tanizaki lui aussi penser le chromatisme comme une émergence:

[...] Car un laque décoré à la poudre d'or n'est pas fait pour être embrassé d'un seul coup d'œil dans un endroit illuminé, mais pour être deviné dans un lieu obscur, dans une lueur diffuse qui, par instants, en révèle l'un ou l'autre détail [...]. <sup>19</sup>

Dans le même ordre d'idées, la technique de Rothko consiste, à partir de superpositions exprimées, à manifester des transparences et des traversées.

Il suffira donc qu'une concentration d'« intensité » pour Michaux <sup>20</sup>, de tonicité pour nous, se laisse reconnaître pour qu'une poésie miraculeuse, c'est-à-dire concessive, soit aussitôt affirmée en discours. Dans *La Peau de chagrin*, Balzac, qualifié par Baudelaire de « visionnaire passionné », décrit la photopoeïse, l'émergence de la luminosité, à partir de la noirceur du chagrin:

[...] il [Raphaël de Valentin] se pencha pour le regarder alternativement sous toutes les faces; et alors, il découvrit bientôt une cause naturelle à cette lucidité. Les grains noirs du chagrin étaient si soigneusement polis et si merveilleusement brunis, les rayures capricieuses en étaient si propres et si nettes que, pareilles à des facettes de grenat, les aspérités de ce cuir oriental simulaient autant de petits foyers qui réfléchissaient vivement la lumière. <sup>21</sup>

Il est clair que l'intensification goethéenne au principe du chromatisme est obtenue dans ce texte par le grossissement résultant du passage de la vue de loin à la vue rapprochée: «*il se pencha [...] et alors, il découvrit bientôt [...]*».

De façon inattendue pour la *doxa* accrochée à ses stéréotypes, l'épisode du chagrin dans le roman mythique de Balzac se révèle en concordance tensive avec le fragment d'*Éloge de l'ombre* analysé par Greimas dans *De l'imperfection*. Pour Tanizaki, l'obscur contient et dérobe à la vue le lumineux, mais de temps à autre une épiphanie providentielle vient rappeler à l'observateur qu'il est comme en état de cécité:

*Avez-vous jamais, vous qui me lisez, vu «la couleur des ténèbres à la lueur d'une flamme»? Elles sont faites d'une matière autre que celle des ténèbres de la nuit sur une route, et si je puis risquer une comparaison, elles paraissent faites de corpuscules comme d'une cendre ténue, donc chaque parcelle resplendirait de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. [...]*<sup>22</sup>

À l'instar du lait pour Audiberti, selon Greimas:

*[L']absence de couleur qu'est le noir cache donc une présence bariolée explosive. Les ténèbres parfaites contiennent virtuellement toutes les couleurs, toute la beauté du monde, elles sont la couleur protopathique: rien d'étonnant à ce que l'énergie condensée dans chacune des parcelles «resplendi[sse] de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel» et que l'objet apparaisse comme une révélation de l'intimité de l'être.*<sup>23</sup>

Greimas commente ainsi ce fragment de Tanizaki:

*Objet esthétique unique, éphémère, aperçu une seule fois dans la vie: son apparition est due, de plus, à un concours de circonstances et non pas à une disposition particulière du sujet; [...]*<sup>24</sup>

Ce commentaire de Greimas appelle plusieurs remarques interrogatives. En premier lieu, il fait écho à la réflexion de Wölfflin, quand ce dernier insiste sur la promotion accordée à l'inattendu par le baroque: «[...] c'est dans l'apparition fortuite qu'on cherche l'expressif»<sup>25</sup>. En forçant le trait, mais la réflexion de Greimas y invite, nous dirons que le «*fortuit*» est un objet dans une perspective implicative, mais se

dénonce comme sujet dans une perspective concessive. Cette conviction est également celle de P.Soulages:

*[...] Nous continuons à appeler cela du noir; en réalité, c'est tout autre chose qui est en action, au point que j'ai pu dire que mon outil n'était pas le noir mais la lumière. Ce noir ainsi employé, n'est pas monochrome, il en est même le contraire.*<sup>26</sup>

Nous y reviendrons.

#### 2.4 La densité tensive du discours

Notre recherche aboutit à une aporie définie par la coexistence de deux affirmations contradictoires: (i) jusqu'à l'administration d'un démenti convaincant, les catégories forment une *structure* indéfectible, c'est-à-dire qu'elles sont dans une relation d'interdépendance; (ii) le devenir des catégories, s'il a lieu, montre une tendance certaine à l'*autonomie*, une tendance au *chacun pour soi*. Ainsi, à propos du traitement de la couleur par Delacroix, Baudelaire note:

*Il semble que cette couleur, qu'on me pardonne ces subterfuges de langage pour exprimer des idées fort délicates, pense par elle-même, indépendamment des objets qu'elle habille.*<sup>27</sup>

De même, pour Wölfflin: «La composition, la lumière, la couleur n'ont plus désormais pour fonction première de mettre en évidence la forme; elles mènent leur vie propre»<sup>28</sup>. Le texte de Tanizaki suggère une solution relativement simple: si, à partir d'un couple [A-B], la grandeur [A] accède à l'autonomie, cette dernière est de l'ordre du *paraître*. Du point de vue phénoménologique, la grandeur [B] est *virtualisée*, enregistrée comme une absence; du point de vue sémiotique, la grandeur [B] est *actualisée*, enregistrée comme une présence dans l'absence. Autrement dit, le paradigme des modes d'existence<sup>29</sup> permet de comprendre pourquoi et comment le noir peut pour certains devenir le gardien de la couleur.

Dans le même ordre d'idées, et à partir des remarques convergentes de Wölfflin et de Greimas, nous aimerions introduire le concept de *densité tensive*. Le discours, pour des motifs variés et inégaux, est souvent en deçà de lui-même et ce souci d'économie



conduit à un usage non rhétorique de la synecdoque, ce qui signifie que le discours n'exprime pas forcément toutes les sub-valences prévues par l'hypothèse du schématisme tensif. Lorsque Greimas écrit: «Objet esthétique unique, éphémère, aperçu une seule fois dans la vie: son apparition est due, de plus, à un concours de circonstances et non pas à une disposition particulière du sujet», l'accent est porté pour ce fragment sur le couple de sub-valences: [tempo vif → temporalité brève]. Toutefois l'appartenance des quatre ordres de sub-valences à une structure autorise une catalyse des sub-valences non manifestées, c'est-à-dire le rapatriement des sub-valences reconnues comme défectives, ici de tonicité et de spatialité, à l'intérieur du champ discursif. La densité tensive propre au fragment de Greimas est, sous la convention indiquée, une densité moyenne; la saturation des sub-valences, opérée tant par l'appel à une syllogistique proprement sémiotique que par l'analyse d'autres séquences du texte de Greimas, donne ceci:

plan de l'expression tant verbal que non verbal		émanation de la lumière par l'ombre [concession]		absorption de la lumière par l'ombre [implication]	
plan du contenu	tempo →	vif	événement	lent	état permanent ou récurrent
	tonicité →	tonalisant		atonisant	
	temporalité →	bref		long	
	spatialité →	localisé		répandu	

La poétique concessive de la noirceur transcende la noirceur; la noirceur elle-même ne fournit pas: elle reçoit du fait de sa concentration, de son titre de terme intensif, de la reconnaissance de son exclusivité: «Objet esthétique unique, éphémère, aperçu une seule fois dans la vie» selon Greimas, c'est-à-dire qu'elle fonctionne dans le discours comme une valeur d'absolu. Sa poétique n'est donc pas celle de la noirceur, mais celle – mythique – des valeurs d'absolu, si bien que la noirceur elle-même doit être rendue au plan de l'expression.

### 3. LA TONICITÉ RÉFLECTRICE

Après avoir exploré la tonicité émettrice, nous envisageons maintenant, ainsi que nous l'avons annoncé, la tonicité réfléchrice. Dans ces deux quatrains du poème intitulé *Rêve parisien*:

*Et tout, même la couleur noire  
Semblait fourbi, clair, irisé;  
Le liquide enchâssait sa gloire  
Dans le rayon cristallisé.*

*Nul astre d'ailleurs, nuls vestiges  
De soleil, même au bas du ciel,  
Pour illuminer ces prodiges,  
Qui brillaient d'un feu personnel!*

Baudelaire résume la problématique propre à l'actantialisation de la lumière. De deux choses l'une: ou bien le récepteur s'en tient strictement à sa fonction, ou bien il renvoie la lumière et il devient un récepteur-émetteur; il *brille*. L'opposition pertinente est donc, une fois de plus, entre le *et* et le *ou*: [émetteur vs récepteur] versus [émetteur vs émetteur-récepteur]. Cette distinction est à la merci du syncrétisme que la définition du *Micro-Robert* inclut dans sa définition: «Briller ou réfléchir une lumière vive». Nous retenons /brillant/ comme un sur-contrepartie tonique de la tonicité réfléchrice et, par continuité de convention terminologique, comme un terme [s<sub>1</sub>].

#### 3.1 Une architecture tensive?

L'embaras du *Micro-Robert* est également celui de Tanizaki quand il se propose de distinguer l'une de l'autre, à propos du traitement de la lumière par l'architecture traditionnelle japonaise, la montée de l'obscurité, du ressort de la tonicité émettrice, et la montée de la matité, du ressort de la tonicité réfléchrice. L'exécution de la première tâche est confiée au toit et surtout à l'auvent:

*À l'opposé [des cathédrales gothiques d'Occident], les  
édifices religieux de notre pays, les bâtiments de notre pays sont  
écrasés par les énormes tuiles faitières, et leur structure disparaît  
tout entière dans l'ombre profonde que projettent les auvents.<sup>30</sup>*

Si l'auvent est le sujet opérateur prenant en charge le programme d'atténuation de la lumière externe, le programme d'amenuisement de la lumière interne est confié à deux sujets opérateurs distincts: les *shōji*<sup>31</sup> et les murs. À propos des premiers, Tanizaki distingue encore entre ce qui revient au toucher et ce qui revient à la vue:

[...] Et pour que cette lumière épuisée, atténuée, précaire, imprègne à fond les murs de la pièce, ces murs sablés, nous les peignons de couleurs neutres, à dessin; [...] les murs des pièces d'habitation sont presque toujours sablés, et bien rarement luisants.<sup>32</sup>

La fonction confiée aux *shōji* est une opération canonique de *tri*. Entre l'émetteur et le récepteur vient s'intercaler un dispositif complexe, visant à virtualiser la *transparence* afin de ne conserver que la *translucidité*. Nous disons cette opération canonique dans la mesure où elle a été effectuée dans un univers de discours qu'on ne peut même pas dire opposé, tant il est lointain, étranger au Japon de Tanizaki. Selon une métaphore chère à Proust, il appartient à une autre «planète»; il s'agit de l'église romane de Conques, étudiée par M. Renoue, et telle qu'elle s'offre au visiteur après la pose des vitraux voulus par P. Soulages.: «[...] la transparence a été éliminée et la lumière pouvait encore passer»<sup>33</sup>. La direction sémiotique n'est pas la même: si la maison japonaise opte pour la décadence de la lumière solaire, dans le cas de l'église la pose des vitraux ne vise pas l'atténuation: «Il [le verre] devait laisser une grande quantité de lumière extérieure, en limiter le moins possible l'intensité»<sup>34</sup>. Dans le cas de la maison japonaise, c'est la perfectivité, la perfection de l'amenuisement, la pénombre, que le *Micro-Robert* définit comme une «lumière faible, tamisée», qui devient le programme de base.

Le traitement ascendant de la matité connaît lui aussi la scansion aspectuelle fondée sur la distinction entre le relèvement, qui assure la première phase du procès, et le redoublement, qui se charge de la seconde; ces termes font signe à une sémiotique de l'énergie intime et de la fatigue, à une sémiotique du

«coup de reins», demeurée contraignante aussi longtemps que l'homme n'a pas disposé de prothèses efficaces. Cette progression est corrélée à une commutation de l'observateur: le sujet sensible à la «surface des murs de couleur crépusculaire» se tient à une certaine distance, en recul à l'égard de l'objet, tandis que le sujet appréciant les «murs presque toujours sablés» a, selon l'expression en usage, le «nez dessus». Pour conserver à cette «lumière indigente» son cachet concessif, il est indispensable que le récepteur lui-même n'émette en retour aucune lumière:

décadence →			
décadence de la lumière		ascendance de la matité	
atténuation ↓ l'auvent	l'amenuisement ↓ le <i>shōji</i>	relèvement ↓ la neutralité de la couleur	redoublement ↓ le sablage des murs

Ces données sont des «variétés» dans la dépendance de la délicatesse et de la subtilité souhaitées pour l'analyse. La décadence de la lumière dans *Éloge de l'ombre* ajoute au *shōji* un second terme qui accomplit l'amenuisement que celui-là a amorcé, c'est le *toko no ma*:

Nous avons enfin, dans nos pièces de séjour, ce renforcement qu'on appelle le *toko no ma*, que nous omons d'une peinture, d'un arrangement floral, mais la fonction essentielle de cette peinture, n'est pas décorative en soi, car il s'agit plutôt d'ajouter à l'ombre une dimension dans le sens de la profondeur.<sup>35</sup>

Du point de vue tensif, l'interprétation la plus simple consiste à confier au *shōji* l'amenuisement de la lumière et au *toko no ma* le redoublement de l'obscurité. Dans la mesure où les qualités ne sont, au terme de l'analyse, que des degrés de quantité, un paradigme pertinent n'oppose pas: il *gradue*, et c'est bien ainsi que Tanizaki l'entend:

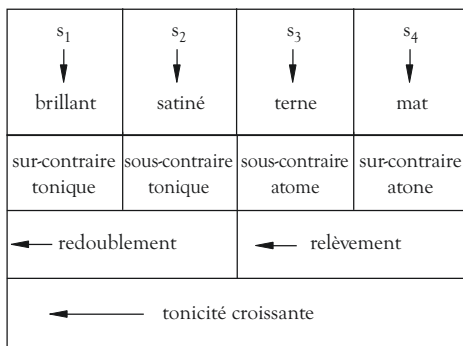
Si l'on comparait une pièce d'habitation japonaise à un dessin à l'encre de Chine, les *shōji* correspondraient à la partie où l'encre est la plus diluée, le *toko no ma* à l'endroit où elle est la plus épaisse.<sup>36</sup>

Tanizaki a une conscience aiguë de l'ambivalence du sens au plan paradigmatique, du caractère inéluctable de la concession au plan syntaxique, puisque les *plus* pour l'un sont changés en *moins* pour l'autre, et inversement: «Or, c'est précisément cette lumière indigente et diffuse qui est le facteur essentiel de la beauté de nos demeures»<sup>37</sup>.

Ainsi, face au Japon ancien, lequel réclame, selon Tanizaki, la croissance de l'ombre et la décroissance de la lumière, l'Occident demande la décroissance de l'ombre et la croissance de la lumière; mais comme ce sont des procès, des devenirs, ce sont la justesse et l'ajustement de leurs *tempos* respectifs ainsi que l'identification des sujets opérateurs compétents, efficaces, qui importent. En effet, sans cette identification des valences et des agents qui les servent, la stabilisation et la pérennité d'un univers de discours deviennent difficilement pensables.

### 3.2 La structure élémentaire de la tonicité réflectrice

C'est à partir de ces données que nous proposons d'établir, pour la tonicité réflectrice, la série qui l'informe. Nous recevons /brillant/ et /mat/ comme des sur-contraires, respectivement de tonicité et d'atonie; /mat/ étant pour le *Micro-Robert* ce «qui n'est pas brillant ou poli», nous sommes fondé à recevoir /terne/ comme le sous-contraire atone, compte tenu de sa définition: ce «qui manque d'éclat, qui reflète peu ou mal la lumière»; nous sommes en présence d'une aspectualité «négative», puisque le /terne/ reflète un peu et le /mat/, pas du tout. Pour le sous-contraire tonique, nous retenons le /satiné/, bien que le *Micro-Robert* renvoie le /satiné/ au toucher, puisqu'il le donne comme «lisse et doux au toucher».



### 3.3 Le noir hyperbolique de P. Soulages

Si l'ouvrage de Tanizaki explore admirablement les arcanes de la matité, l'œuvre peinte de P. Soulages vise la brillance. La tensivité étant pour nous la littéralité même ou, ce qui revient au même, la littéralité étant tensive, il nous suffit de nous mettre à l'écoute de la parole du peintre. Cette préséance que nous accordons au témoignage de l'artiste n'est pas le fait du préjugé, mais une question de syncrétisme. Comme les témoignages concernant Rothko l'affirmaient, ce qui confère à la parole du peintre une autorité – presque toujours – décisive, ce sont la qualité de son attention et la longueur du temps accordée à l'observation de l'effet résultant de ses propres démarches.

Le choix de la couleur noire est pour Soulages le choix de la tonicité «en personne»:

*Pour moi, le noir, c'est un excès, une passion... Je n'ai rien éliminé, c'est le contraire: le noir, c'est une couleur violente, elle s'est imposée, elle a dominé, c'est la couleur d'origine.*<sup>38</sup>

Et pour notre propos, Soulages suggère une distinction entre le noir selon qu'il est modalisé comme émetteur ou bien comme réflecteur; le peintre le désigne comme l'«outrenoir»:

*«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 [...].*<sup>39</sup>

Encore une fois, l'opposition directrice n'opère pas par contraste entre le noir et le blanc, mais par dissimilation du noir, par différenciation tensive entre le «simple noir» et l'«outrenoir», comme s'il importait davantage de s'opposer à soi-même que de s'opposer à l'autre:

récepteur mat	récepteur brillant
«simple noir»	«outrenoir»

Selon le peintre lui-même, c'est autant la réflexion optique que la tonicité de la noirceur qui explique son

choix: «La lumière venant de la toile vers le regardeur crée un espace devant la toile et le regardeur se trouve dans cet espace»<sup>40</sup>. Dans une perspective narrative, le noir tient lieu de programme d'usage et la «*lumière qui naît de la toile*» de programme de base; dans une perspective sémiotique, le noir s'inscrit dans le plan de l'expression, la lumière qu'il émane dans le plan du contenu:

*Nous continuons à appeler cela du noir; en réalité, c'est tout autre chose qui est en action, au point que j'ai pu dire que mon outil n'était pas le noir, mais la lumière.*<sup>41</sup>

Si la démarche de Soulages est assurément exemplaire par sa rigueur et son invention, son principe était déjà acquis:

*Matisse me cite un mot de Pissaro sur Manet, Pissaro lui disant un jour: «Manet est plus fort que nous tous, il a fait de la lumière avec du noir» (ce qui contrecarrait toutes les théories impressionnistes d'alors).*<sup>42</sup>

La perspective de Soulages est celle de l'efficacité et du calcul. Les valences ne sont pas des grandeurs posées, mais des «*efficacités*»: elles font ou se font ce qu'elles sont dans la mesure où elles sont ce qu'elles font ou se font. Toutes choses étant égales, quand nous retenons pour l'espace la tension [ouvert *versus* fermé], cette présentation, qui convient à la *doxa*, n'a pour elle que la commodité et la routine; mais pour rendre sa spécificité sémiotique, il faudrait disposer de termes qui indistinguent entre l'ouvert et l'ouvrant, le fermé et le fermant, à la manière des substantifs mêmes, «*ouverture*» et «*fermeture*», lesquels sont, au gré des actes ou des états, ce que sont pour Soulages le temps et l'espace: «L'espace et le temps cessent d'être le milieu dans lequel baignent les formes peintes, ils sont devenus des instruments de la poésie de la toile»<sup>43</sup>. Selon Soulages, en fonction des passages cités, c'est une révolution spatiale affectante qui est visée: le tableau est «*bon*» si l'informateur d'englobé se change en englobant, si l'espace de l'informateur absorbe, «*avale*» celui de l'observateur: «la lumière venant de la toile vers le regardeur crée un espace devant la toile et le regardeur se trouve dans cet espace».

Pour l'analyste, l'œuvre de Soulages présente une caractéristique exemplaire, dans la mesure où elle dissocie ce que la peinture traditionnellement compose, à savoir la lumière et la couleur; elle virtualise la couleur et demande à la seule lumière de sensibiliser les valences<sup>44</sup>. Selon la convention terminologique adoptée, la tonicité émettrice opérerait avec les sur-contraires [ $s_1$  &  $s_4$ ], la tonicité réfléchissante avec les sous-contraires [ $s_2$  &  $s_3$ ]. La présence du point de vue paradigmatique aurait pour assiette un *différentiel* propre à la dimension ou à la sous-dimension élues. Du point de vue syntagmatique, elle serait subordonnée à un *tremblement valenciel*, tributaire, le plus souvent mais non exclusivement, des déplacements, des avancées et des reculs de l'observateur, eux-mêmes dirigés par les attentes vécues et les satisfactions éprouvées.

#### 4. POUR FINIR

La réflexion calculée de la lumière par le noir devient le plan de l'expression d'une *semiosis* transculturelle, peut-être transhistorique. Dans *La Catégorie des cas*, Hjelmslev instruit leur plan du contenu dans les termes suivants: trois dimensions travaillent l'espace dont le sujet s'institue le centre, qui sont respectivement la direction selon [rapprochement *versus* éloignement], la cohérence, c'est-à-dire le «*degré d'intimité avec lequel deux objets sont liés ensemble*», ce qui donne lieu à la tension [adhérence *versus* inhérence], enfin la tension entre la subjectivité et l'objectivité<sup>45</sup>. Le traitement de l'espace plastique ne semble pas faire appel à d'autres catégories. Lorsque Soulages invite l'observateur à se déporter, ou tout au moins à se laisser déporter de son propre espace vers celui de l'informateur, celui du tableau, il «*obéit*», il reproduit en premier lieu la propension au rapprochement; en second lieu, il substitue l'inhérence à l'adhérence, c'est-à-dire une intériorité «*inessive*» à une extériorité; enfin, eu égard à la troisième dimension, il accuse le pôle de la subjectivité, puisque le «*regardeur*» est syncrétiquement, indissociablement, l'agent et le patient.

## NOTES

1. Du Marsais, *Traité des Tropes*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1977, p. 14.
2. P. Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 57.
3. L. Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Éd. de Minuit, 1971, p. 49-57. La supériorité de la position hjelmslevienne tient à ceci que, à la différence du binarisme, elle n'envisage pas les termes, mais les relations alternatives possibles [dépendance vs interdépendance], [réciprocité vs non-réciprocité] entre ces termes.
4. P. Claudel ayant écrit : « Le bleu est l'obscurité devenue visible », Bachelard ose le corriger : « Pour sentir cette image, nous nous permettons de changer le participe passé car dans le règne de l'imagination, il n'y a pas de participe passé. Nous dirons donc : "Le bleu est l'obscurité devenant visible" ». *L'Air et les Songes*, Paris, J. Corti, 1992, p. 196.
5. J. Itten, *Art de la couleur*, Paris, Dessain & Tolra, p. 15.
6. J. Tanizaki, *Éloge de l'ombre*, Paris, Publications orientalistes de France, 1993, p. 34.
7. *Ibid.*, p. 37. C'est nous qui soulignons.
8. J.W. Goethe, *Traité des couleurs*, Paris, Triades, 2000, p. 91. La théorie de Goethe se caractérise par le fait qu'elle place la couleur dans la dépendance de la lumière, qu'elle élit la lumière comme constante et la couleur comme variable : « [...] il faut considérer les couleurs absolument comme des demi-lumières, des demi-ombres » (*ibid.*). Le gris fonctionne dans ce système comme une preuve péremptoire : « c'est pourquoi, lorsqu'étant mélangées leurs qualités spécifiques se neutralisent réciproquement, elles produisent une teinte d'ombre, un gris » (*ibid.*).
9. *Ibid.*
10. J. Tanizaki, *op. cit.*, p. 42.
11. J.W. Goethe, *op. cit.*, p. 104.
12. G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, J. Corti, 1992, p. 23. Et Bachelard d'ajouter : « Quel mérite, en effet la neige aurait-elle d'être blanche si sa matière n'est point noire? ».
13. Selon H. Wölfflin : « Ce qui est remarquable, c'est que l'époque classique a conçu un idéal de clarté absolue que le XV<sup>e</sup> siècle n'avait soupçonné que confusément, et que le XVII<sup>e</sup> a délibérément abandonné » (*Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Brionne, G. Monfort, 1989, p. 17).
14. Cf. Rothko. *Catalogue d'exposition*, Paris, Musée d'art moderne, 1999, p. 38.
15. G. Bachelard, *op. cit.*, p. 27.
16. *Ibid.*, p. 89.
17. J.W. Goethe, *op. cit.*, p. 268.
18. *Ibid.*, p. 271.
19. I. Tanizaki, *op. cit.*, p. 43.
20. Selon H. Michaux : « Une pensée, une pensée-sentiment est génératrice d'autres pensées, de velléités, d'actions parfois et d'une fugitive transformation générale. Mais, sans une certaine extrême, extrême concentration, il n'y a pas action directe, massive, permanente, magique de cette pensée sur celui qui l'a pensée. Intensité, intensité, intensité dans l'unité, voilà qui est indispensable. Il y a un certain seuil, à partir duquel, mais pas avant, une pensée-sentiment compte, compte autrement, compte vraiment et prend un pouvoir. Elle pourra même rayonner... ». *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 377.
21. H. de Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, Gallimard, coll. « Le Livre de poche », 1992, p. 54.
22. J. Tanizaki, *op. cit.*, p. 86-87.
23. A.G. Greimas, *De l'imperfection*, Périgueux, P. Fanlac, 1987, p. 51.
24. *Ibid.*, p. 48.
25. H. Wölfflin, *op. cit.*, p. 225.
26. Cité par C. Stoullig, *Catalogue de l'exposition Soulages*, Paris, Cajarc, 1992.
27. C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 707 (c'est nous qui soulignons).
28. H. Wölfflin, *op. cit.*, p. 17. De même, à propos de la gravure de Rembrandt, *Les Pèlerins d'Emmaüs*, Wölfflin note : « Que l'on compare cette pièce à une composition comme celle des *Pèlerins d'Emmaüs* de Dürer, dans sa petite *Passion* gravée sur bois, et on verra nettement jusqu'à quel point l'éclairage s'est développé ici indépendamment de l'objet pour acquérir une vie propre » (*ibid.*, p. 228).
29. A.J. Greimas et J. Fontanille, *Sémiotique des passions*, Paris, Éd. du Seuil, 1991, p. 56-60 ; cf. également J. Fontanille et C. Zilberberg, *Tension et Signification*, Liège, P. Mardaga, 1998, p. 99-100 et p. 137-139.
30. *Ibid.*, p. 149.
31. Dans le glossaire, le *shōji* est défini comme une « cloison mobile constituée par une armature de lattes en quadrillage serré, sur laquelle on colle un papier blanc épais qui laisse passer la lumière, mais non le regard. [...] Aujourd'hui les *shōji* sont le plus souvent précédés, ou même remplacés par des portes vitrées ». (Tanizaki, *op. cit.*, p. 108 – c'est nous qui soulignons.)
32. J. Tanizaki, *op. cit.*, p. 52.
33. M. Renoue et R. Dengreville, *Conques*, Rodez, Éd. du Rouergue, 1997, p. 210.
34. *Ibid.*, p. 208.
35. J. Tanizaki, *op. cit.*, p. 54.
36. *Ibid.*, p. 56.
37. *Ibid.*, p. 52.
38. P. Soulages, *Catalogue*, Toulouse, Les Abattoirs, 2000, p. 102.
39. *Ibid.*
40. *Ibid.*, p. 103.
41. Cité par C. Stoullig, *ibid.* (voir note 26).
42. Cité par A. Marchand, dans *Matisse*, Paris, Éd. Maeght, 1993, p. 24.
43. P. Soulages, *op. cit.*, p. 100.
44. La minutie des analyses de certains tableaux de Soulages par M. Renoue apporte à notre hypothèse d'ensemble une double confirmation. En premier lieu, toute surface proposée manifeste un différentiel de tempo, éventuellement nul ou mal calculé, même si cette caractérisation doit pour l'instant davantage à l'intuition qu'à l'analyse. Le contraste des à-plats et des stries dans les tableaux de Soulages est pour M. Renoue d'ordre tensif : « Les stries jouent du contraste, de l'opposition entre intensités d'un noir profond, ombreux et d'un noir lumineux pour souligner les formes linéaires données à la matière, quand la surface de l'enduit semble plus sage, moins intensive avec seulement parfois des oppositions moindres et en continu de luminosité » (M. Renoue, « "Des stries et du noir" aux rythmes et aux lumières. Une description de sept peintures de Pierre Soulages », *Protée*, vol. 27, n° 3, hiver 1999-2000, p. 113).
45. L. Hjelmslev, *La Catégorie des cas*, Munich, W. Fink, 1962, p. 128-129.





## L'IMAGE LUMIÈRE NOCTURNE

Au même titre que la pierre, le bois, le verre et l'acier, la lumière est matière d'architecture. À la différence près, qu'elle est, pour la plupart d'entre nous, immatérielle. C'est seulement lorsque nous sommes en présence d'une source émettrice, d'une matière opaque, translucide, transparente ou d'un corps transparent incolore éclairé, que jaillit la sensation lumineuse dans notre œil comme sur la pellicule photographique.

L'image lumière nocturne y ajoute le paramètre temporel, selon la pose, de quelques secondes à de longues minutes. Surexposée et traduisant d'autres contrastes que ceux perçus *in situ*, elle révèle des luminosités originales en fonction de la météo du lieu. Ainsi, la photographie est, ici, la trace visible des mises en écho ou en abyme éphémère grâce aux images géantes projetées. En éclairage pérenne, la lumière accentue, souligne, contraste, rythme des colonnes, des poutres, des membrures ou des escaliers. Enfin, l'image photographiée enregistre le mouvement des corps lumineux mobiles : « esconces », flambeaux, feux d'artifices, écritures projetées.

En France, à la fin du siècle dernier, concomitant à l'évolution des techniques en éclairage, de nouveaux intervenants sont apparus en milieu urbain : artistes, sculpteurs ou plasticiens, éclairagistes, concepteurs lumière, scénographes. Leurs approches variées ont créé une sorte de révolution culturelle, esthétique et pratique en lumière architecturale. Cette étude iconographique, limitée par l'usage du noir et blanc, propose ainsi un autre regard sur la lumière à travers quelques réalisations originales.

Vincent Laganier,  
architecte éclairagiste

Accentuation ponctuelle des colonnettes et chapiteaux des maisons gothiques par de petits projecteurs intégrés à l'architecture.



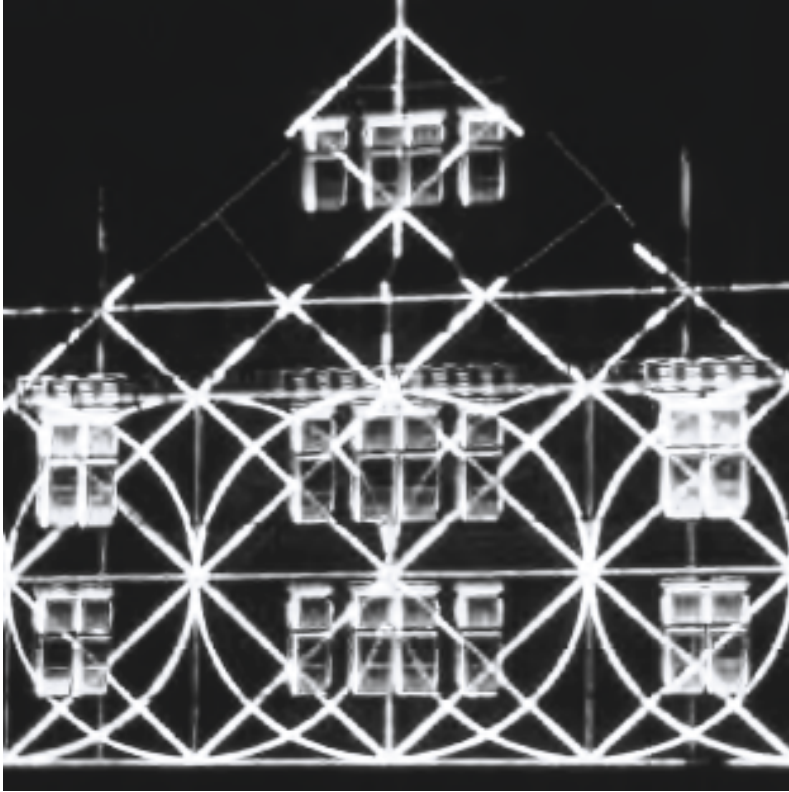
Chaque niveau de l'édifice s'éclaire de manière douce en fondu enchaîné grâce à l'usage de lampe halogène dichroïque gradable.

Cordes, Centre médiéval à 50 km à l'est de Toulouse.

Concepteurs lumière :  
Pierre et Jean-François Arnaud.

Photographe : Vincent Laganier, juin 2001.





De manière éphémère, des projections d'images géantes donnent à voir les tracés régulateurs de la façade classique.

Château d'Azay le Rideau, « Les Imaginaires », parcours nocturne déambulatoire entre parc et château.  
Scénographes du parcours :  
Christine De Vichet et Philippe Noir.  
Concepteur lumière : Vladimir Lyszczynski.

Photographe : Vincent Laganier, août 2000.



Tandis qu'un mur de lumière souligne la structure de l'édifice de l'extérieur, les membrures de l'escalier mécanique sont accentuées de l'intérieur.

Paris, Centre Pompidou, façade côté Piazza.  
Concepteurs lumière :  
Jacques Rouveyrollis et Roland Jéol.

Photographe : Vincent Laganier, novembre 2002.

Telles des lucioles mesurant 3,5m de diamètre, les œuvres de lumière sont projetées sur le mur en pierre le long de la rivière.

Grenoble, Quai de l'Isère, « Berge 2000 », opus 3, Lu Shengzhong, artiste chinois.  
Concepteur du projet : Philippe Mouillon.

Photographe : Vincent Laganier, août 2002.



Coulures de lumière sur la façade, « Dripping » à la manière de Pollock et grattage lumineux de la toile sont les trois actes de cette œuvre vidéo.

Lyon, Fête des Lumières, Théâtre des Célestins, « Peinture lumière ».  
Réalisateur : Laurent Langlois.

Photographe : Vincent Laganier, décembre 2001.







Mise en abyme de l'architecture du premier étage par des projections d'escaliers, de porches, de faux-éclairages.



Traces des « esconces » – petites lanternes individuelles remises aux visiteurs –, des ombres des arbres du domaine, sur le sol et les murs du rez-de-chaussée.

« Esconce » : réinterprétation moderne d'une lanterne du Moyen Âge de lumière diffuse par laquelle le spectateur devient acteur de sa déambulation.

Château de Chambord, « Les Métamorphoses », parcours nocturne déambulatoire du parc au château.  
Scénographes du parcours :  
Hélène Richard et Jean-Michel Quesne.  
Concepteur lumière : Roger Narboni.

Photographe : Vincent Laganier, août 2000.



Par l'usage de projecteur à rai de lumière, contremarches et murs latéraux en pierre sont zébrés de lumière.

Rochefort-en-Terre, Les Chemins Lumineux.  
Eclairagiste : Pascal Gougeon.

Photographe : Vincent Laganier, août 2002.





Chandelles romaines « tronc de palmier » verticales  
alterment avec bombe blanche aux perles précieuses.

Nantes, Ancien chantier naval Dubigeon  
sur l'Île Sainte-Anne, feu d'artifice du 14 juillet.

Photographe: Vincent Laganier, juillet 1995.



Des mâts spécifiques à éclairage indirect ponctuent la  
promenade et se fondent dans la trame aléatoire de  
l'éclairage des bureaux de la Tour Montparnasse en  
arrière-plan.

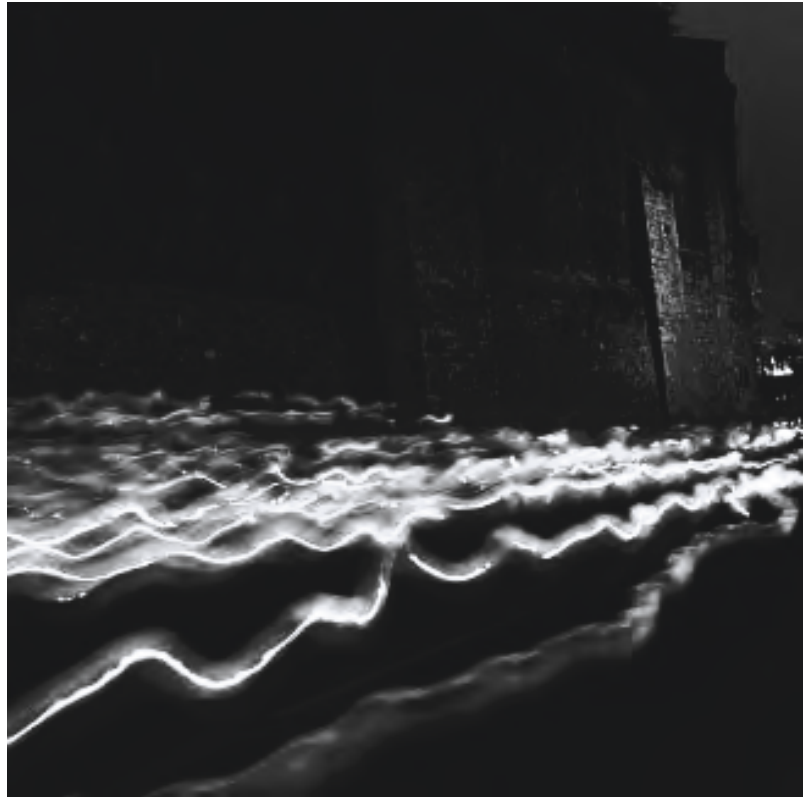
Paris, Jardin de l'Atlantique, Gare Montparnasse.  
Concepteur lumière: Louis Clair.

Photographe: Vincent Laganier, décembre 1995.

Traces des flambeaux portés par les fidèles en procession sur la colline.

Lyon, Montée de la Cathédrale Saint-Jean à la Basilique de Fourvière, 150<sup>e</sup> anniversaire de la Fête des Lumières.

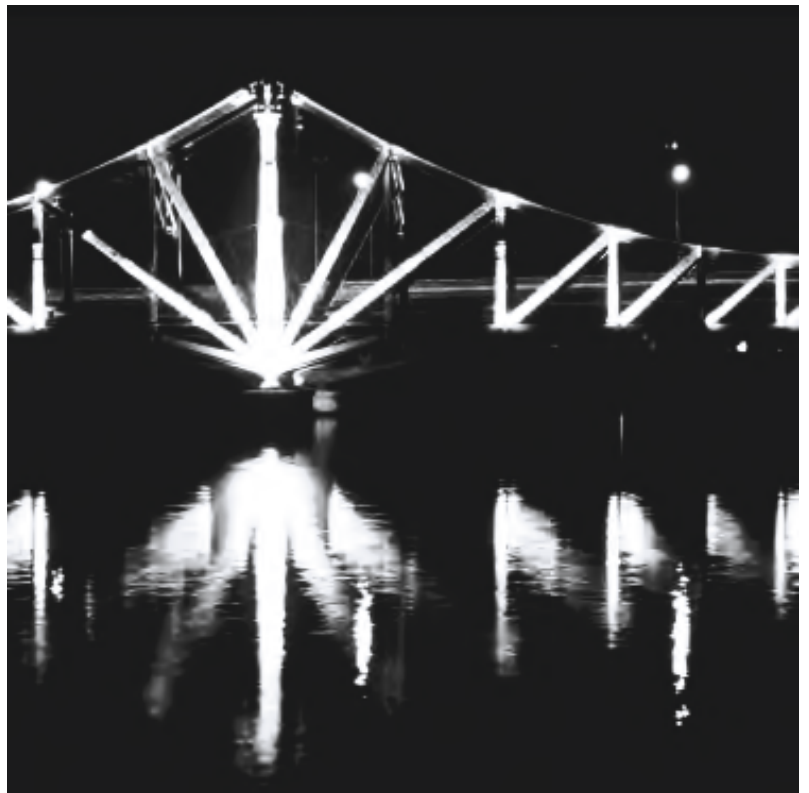
Photographe : Vincent Laganier, 8 décembre 2002.



Les poutres principales de l'ouvrage d'art sont accentuées ponctuellement, jouant des reflets dans les eaux de la Saône.

Lyon, Viaduc de la Mulatière.  
Concepteur lumière : Alain Guilhot.

Photographe : Vincent Laganier, septembre 1996.





À la tombée de la nuit, la lumière artificielle sculpte l'architecture de cette entrée de ville à la manière d'un plasticien.

Bordeaux, Porte de Bourgogne.  
Architecte et concepteur lumière : Sylvie Sieg.

Photographe : Vincent Laganier, septembre 1998.



Jeux de contraste, positif et négatif, entre piliers au rez-de-chaussée et fenêtres serliennes à l'étage.

Paris, Place Stalingrad, Rotonde Claude Nicolas Ledoux.  
Concepteur lumière : Louis Clair.

Photographe : Vincent Laganier, avril 1999.

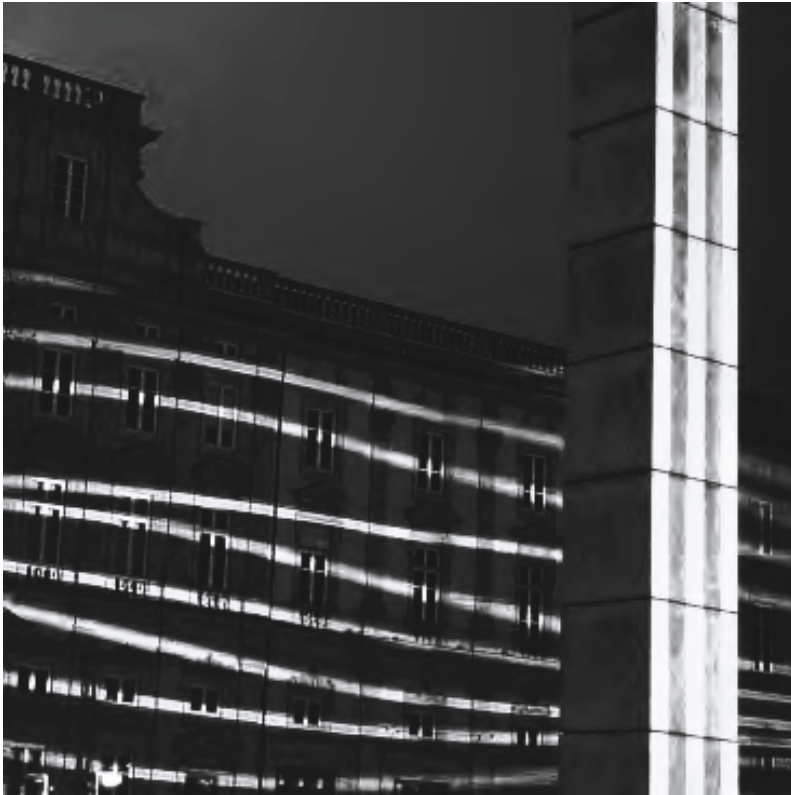


Miroir qui renvoie l'image des façades de la place éclairée autour de la fontaine Bartholdi.



Mise en abyme des édifices par superposition architecturale de colonnes et d'arcades projetées.





Ondulation projetée d'écriture et verticale tramée de Daniel Buren.



Dissolution de l'architecture des trois façades.

Lyon, Fête des Lumières, Place des Terreaux.  
Scénographes : Hélène Richard et Jean-Michel Quesne.

Photographe : Vincent Laganier, décembre 2002.



# LUMIÈRE EN NOIR ET LUMIÈRE TANGIBLE

## LE « GOÛT » DU PARADOXE

MARIE RENOUE

Par cette étude sémiotique de la perception considérée comme énonciation visuelle, nous proposons d'examiner des figures de la contradiction lumineuse dans le domaine artistique. L'énoncé d'une contradiction de la lumière n'est pas propre au site de l'art dont nous savons le goût pour le paradoxe et les oxymores; la complexité «endémique» de la lumière apparaît dans les divers domaines qui la prennent pour objet d'étude. Aussi la lumière physique a-t-elle connu des débats sur son homogénéité ou sa composition hétérogène en rayons différemment réfrangibles, également sur sa définition substantielle, ainsi que l'expose M. Elie en traitant des motifs de l'opposition entre Goethe, les *Naturphilosophen* et Newton (1993: 19-41) – un débat qui s'est soldé par la victoire de la «mathématique mécaniste» en physique et par une postérité en phénoménologie des problématiques philosophiques désireuses de réconcilier, à l'encontre d'une tradition galiléenne, l'homme et la nature, le corps et l'esprit. Au sujet du caractère corpusculaire ou ondulatoire de la lumière, rappelons que la physique a résolu la contradiction des interprétations en optant pour une position quantique neutre et alternative: composée de photons, la lumière apparaîtrait «tantôt comme une onde tantôt comme un corpuscule» en fonction des expériences tentées; «contrairement à la conjonction à la fois onde et corpuscule, la disjonction ni onde ni corpuscule serait ainsi logiquement possible» (P. Grangier, 1994: 11). La psychophysiologie de la lumière n'est pas moins complexe avec les phénomènes, décrits dès Démocrite, Aristote ou Léonard de Vinci, d'accommodation visuelle, de modulations de contrastes, d'effets de concentration-expansion des sites lumineux, de rémanence, ou récemment ceux de création d'optogrammes; de quoi illustrer la multiplicité des dimensions – intensités et extensités spatiales et temporelles – et des processus tensifs en jeu. Quant au sémantique ou à la symbolique, puisqu'il s'agit généralement de corrélations entre les catégories lumière *versus* ombre et celles du contenu jour-nuit, vie-mort, spirituel-matériel, agréable-désagréable, etc., la tendance des auteurs consiste, à grand renfort de références historiques, soit à les considérer comme naturels donc universels, soit à affirmer leur statut culturel et contextuel<sup>1</sup>.

Différent de ces approches, notre point de vue est sémiotique; une sémiotique qui ne peut néanmoins négliger complètement les apports de la physique, de la psychophysiologie, voire de la symbolique, non seulement parce qu'ils rendent compte des contraintes formelles du monde physique et des modalisations perceptivo-sensibles du sujet, mais aussi parce que les discriminations et interprétations des phénomènes font appel à ces discours sociolectaux. Conformément à la leçon greimassienne, nous considérons en effet le monde naturel ou visible comme « le paraître selon lequel l'univers se présente à l'homme comme un ensemble de qualités sensibles, doté d'une certaine organisation » (Greimas et Courtés, 1986: 233-234), soit comme un ensemble signifiant, catégorisé, organisé et en devenir – et ce, en accord avec les approches cognitives et phénoménologiques. La thèse d'une « macrosémiotique du monde naturel » autorise ainsi une approche du visible comme produit d'une énonciation – une énonciation qui serait motivée par une imperfection de la saisie et par le caractère protensif de la perception, qui fait le besoin de remplissage de l'objet, dont parle E. Husserl, et qui serait nourrie par un savoir commun ou expérientiel convocable. Plus précisément, la sémiologie énonciative ainsi dynamisée aurait pour plan de l'expression le perceptible ou, suivant l'exposé de J.-F. Bordron (2001), « le plan noématique » et, pour plan du contenu, le mode du « rapport intentionnel à l'objet » ou les modalités de faire et d'être du percevant manipulé par son objet. La définition de ces deux plans repose ainsi sur la mise en valeur de l'un ou l'autre pôle de l'interrelation qui définit les instances de la perception, le voyant modalisé par les configurations perceptives perçues et le visible soumis aux formes de l'attention et au savoir de son sujet. Et, dans le cas de la lumière, ce « visible » n'est pas évident; nombre d'auteurs affirment en effet l'invisibilité de cet opérateur par excellence de la visibilité<sup>2</sup>.

Un premier examen des catégories et des modalités de la configuration sémiotique de la lumière, manifestée dans les discours évoqués plus haut, nous

permettra d'aborder le problème de cet apparaître de la lumière, de ce qui assurerait sa saillance perceptive – dispositif de visibilité et système de valeurs différentielles – et sa spécificité dans le monde de l'art. Préparant une étude de l'énonciation paradoxale que les objets choisis pour l'analyse semblent pouvoir provoquer, cette première partie laissera la place aux questions posées par nos études d'œuvres d'art. Comment la substance lumineuse prend-elle forme? Comment la signification se déploie-t-elle lors de la *praxis* énonciative? Qu'en est-il de son apparition paradoxale?

Notre examen consiste donc à explorer les processus de mise en forme du plan de l'expression de la lumière et à considérer ses modalités d'apparition – soit la problématique émergence du lumineux que posent de manière presque emblématique les « noirs » de Pierre Soulages. Avec les *Light Pieces* de James Turrell, il s'agira encore de considérer les modalités d'une énonciation provoquée par l'objet et de s'attarder à nouveau sur la définition paradoxale de sa présence et sur la modalisation de son instance subjective.

#### DES CATÉGORIES POUR L'EXPRESSION DE L'« EFFET LUMIÈRE »

Comment rendre compte de la configuration perceptive de la lumière, de la lumière générale ou d'une lumière particulière au site de l'art? Ces questions du comment et du quoi peuvent renvoyer à deux types d'approche. Celle, générale, de la construction d'un système à partir de traits pertinents et triés – et le tri est d'autant plus important que, comme le montre l'étude littéraire de T. Keane (1991), la catégorisation du monde est variable et complexe, synesthésique et inférentielle, nourrie de connotations thymiques et de « scénarii-images » offerts au déploiement énonciatif (« entrelacs des connaissances encyclopédiques acquises et des expériences vécues »). La deuxième approche prendrait plutôt pour appui un objet sémiotique dont l'analyse permettrait de dégager les catégories. Dans son étude de la lumière (1995), J. Fontanille juxtapose les deux approches:

description théorique d'une sémiotique de la lumière sous quatre modalités principales rendant compte de la totalité du visible et études de manifestations diverses venant valider le système présenté. Dans la première partie de notre étude, il s'agira plus sommairement de poser les prémisses d'un paradigme de la lumière qui, compte tenu du problème posé par le choix des critères, est conçu comme ouvert, prêt à s'enrichir des traits relevés au cours de l'étude des objets sémiotiques.

Malgré la valeur abstraite et générale de cette première partie de notre étude qui vise *in fine* à préciser les caractères spécifiques de certains objets, il semble opportun de préciser dès maintenant le degré de généralité et de spécificité de l'objet lumineux auquel nous ferons référence. Pour cela, nous le différencierons de celui proposé par J. Fontanille en 1995.

Dans *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, la lumière est étudiée en tant qu'opérateur de la totalité du visible et non comme signe – elle initialise ainsi une sémiotique du visible. Ce point de vue élargi rendrait peu pertinents les saillances figuratives et ce que verrait un éventuel sujet; et, conformément au projet de la sémiotique, il conviendrait de poser, avec «l'autonomie de son objet à l'égard de la vision, tout comme d'ailleurs, à l'égard du monde physique», l'indifférence des supports de manifestation (1995: 3, 27). Nous l'avons évoqué auparavant, si notre point de vue est sémiotique, l'autonomie de notre objet est relative, puisque le physique et le physiologique, en tant que savoir partagé et en devenir, sont convocables pour soutenir ou enrichir nos descriptions et interprétations du visible. De plus, la validité de nos lectures d'analyste est fonction de ce savoir commun que, pour le moins, elles ne peuvent contredire mais qu'elles doivent adapter au point de vue sémiotique. Quant à l'indifférence du support, elle semble pouvoir être postulée, puisque la perception des lumières présuppose une abstraction sémiotique minimale, une médiation par les catégories générales du perceptible, que nous évoquerons plus loin, et une mise en relation syntagmatique des catégories qui ne

semble pas devoir être propre au domaine qui le manifeste. D'un point de vue moins abstrait, il semble néanmoins que des supports de manifestation peuvent développer précisément certaines modalités et qu'ils présentent, ainsi que le soutient U. Eco (1997)<sup>3</sup>, des lignes de résistance schématique constituant des «champs de possibles orientés».

Notre projet de traiter d'énonciation ou d'expérience artistique, puisque les objets choisis relèvent du site de l'art, invite à spécifier un objet-lumière. Ici, la lumière sera un «effet lumière», ce qui assure, en art, la valeur distinctive des dénominations de *Light Arts*, de luminaristes ou de *tenebroso*, pour qualifier Piero della Francesca, Le Caravage, Georges de La Tour, ou les «néons» de Fontana, ou la valorisation des maîtrises de la lumière censée non seulement faire voir, mais aussi dessiner des espaces ou des formes, gommer ou souligner l'apparence d'objets, effacer ou imposer du relief – d'où la possible relation polémique entre la lumière et l'éclairage des choses. La difficulté afférente à cette spécification est la définition d'une saillance perceptible de la lumière dont nous avons noté qu'elle était sujette à caution. Défendre l'invisibilité de la lumière, c'est souvent prendre en compte son immatérialité, son caractère intangible et transparent, c'est aussi faire valoir sa puissance d'éclairage aux dépens de ses valeurs distinctives et différentielles – des valeurs non substantielles qui en font pourtant un objet sémiotique de choix. Défendre sa visibilité, c'est par exemple considérer la lumière en tant qu'éclairage qui s'autodésigne par ses fluctuations et les formes inhabituelles des objets éclairés (leurs éclats, une coloration, une dilution, une polarisation des formes), comme un opérateur manifesté par sa multipotentialité, ou encore en tant que lumière apparemment autonome lorsque les poussières réfléchissent des rais intenses et colorés dans un contexte contrasté et neutralisé par l'embranchement sur la configuration lumineuse. Éclairage visible par ses variations sur les objets ou bien éclat perceptible qui se signale par sa valeur contrastée dans un contexte d'apparition, la lumière est perçue par sa variété et par



les sites de visibilité que constituent l'espace diaphane dans lequel elle est transmise et les objets qui la réfléchissent.

Outre ces sites ou supports de visibilité et les opérations afférentes de transmission et de réflexion, quelles sont les valeurs différentielles en jeu? Comme J. Fontanille (1995), nous pouvons d'abord retenir celles d'ordre strictement visuel, qui sont généralement présentées dans les traités théoriques ou dans les ouvrages techniques contemporains. Trois prégnances ou modalités d'expression sont citées, à savoir l'intensité, le chromatisme et l'angularité ou la diffusion. L'intensité du lumineux est mesurable sur un axe du plus ou moins lumineux et ombreux, les points extrêmes de cette gradation étant l'éblouissant et l'obscur. Est également graduel le chromatisme, que celui-ci résulte, suivant Goethe, d'une altération de la lumière blanche et homogène, dans son interaction avec l'ombre, ou de l'hétérogénéité colorée de la lumière newtonienne. Quantifiable, l'angularité a trait à la forme étendue ou concentrée, diffuse ou directionnelle de la lumière, suivant la description précise de l'éclairagiste H. Alekan (1991).

Si ces valeurs permettent une définition essentiellement spatiale de l'objet sémiotique – comme il en va des analyses en visuel qui négligent la durée de la *praxis* énonciative constitutive du sujet et de l'objet sémiotiques –, il faut souligner l'importance de la dynamique sous-jacente au terme de diffusion. Plus généralement, l'intensité, la couleur et la forme de la lumière sont « expliquées » en termes d'extension, c'est-à-dire de transmission à travers un espace, d'absorption, de réflexion ou de réfraction contre une surface non translucide<sup>4</sup>. Ces explications « physiques » des états de la lumière à partir d'inférences sur les modalités de son parcours ne sont pas anodines du point de vue interprétatif. Elles semblent au contraire enrichir la lecture des configurations, donner prise à une aspectualisation et ainsi à une axiologie – celle de l'*Éloge de l'ombre* de J. Tanizaki (1933) ou celle plus secrète des vitraux de Pierre Soulages (Renoue, 2001) – ou fournir les bases d'une taxonomie des lumières, comme celle laissée par Léonard de Vinci. Celui-ci

distingue la « lumière primitive: cause qui éclaire le corps ombreux, les lumières dérivées [luminosité] [qui sont les] parties du corps qu'éclaire la lumière primitive » (1987, t.2: 320) et « le lustre qui se révèle sur la surface lisse des corps opaques et varie avec le point de vue » (*ibid.*: 344). À ces distinctions, T. Keane ajoute, en parallèle au système léonardien de l'ombre<sup>5</sup>, la « luminescence » pour désigner « la luminosité capable de réfléchir son éclairage sur un objet second » (1991: 12).

Si nous croisons cette taxonomie fonctionnelle et positionnelle – distinction de source, cible et transmetteur – avec celle générée à partir des catégories descriptives évoquées plus haut, nous obtenons un espace paradigmatique relativement complexe, surtout si nous prenons en compte la variabilité temporelle des lumières et leur rythme d'apparition, ou le point de vue mobile du subjectif. Avec la description de la configuration perceptive de la lumière, l'analyse des modulations ou des covariations des valeurs – couleur et éclat, extension et intensité – semble pouvoir fournir un modèle descriptif, dynamique et génératif efficace pour décrire le plan de l'expression lumineuse.

#### ÉCLAIRCIE NOIRE ET « NOIR LUMIÈRE » DE PIERRE SOULAGES

Poète et universitaire maniant le paradoxe, H. Meschonnic présente Pierre Soulages, dans son chapitre intitulé « Un noir lumière », par ces mots: « Soulages est le peintre le plus noir de toute l'histoire de la peinture, et il a réinventé la lumière » (2000: 183). Quelles sont donc les modalités d'apparition de ce *noir lumière*? En 1985, l'artiste l'explique en résumant son parcours pictural (Soulages, 2000: 101):

*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. [...]*

Les *voies* sont différenciées en fonction de composants actoriels, spatiaux et aspectuels. La disposition actantielle invite à séparer les deux premières périodes où le noir, la constante du « système », est conjoint à des couleurs seulement définies comme non noires<sup>6</sup>. D'après les propos du peintre, l'objet de valeur est dans les deux cas l'intensité de la clarté ou de la saturation des couleurs, et le noir vaudrait comme intensificateur ou, dans la seconde *voie*, il jouerait le rôle ambivalent d'opérateur d'intensité et de filtre contrôlant les degrés d'apparition – cette complication actantielle étant régie par la disposition juxtaposée et/ou superposée des couches picturales. La relation de codépendance entre intensité – de la couleur et de la clarté – et extensité – juxtaposition et superposition – qui apparaît ici peut encore être affinée eu égard aux effets prévisibles ou en référence aux tableaux.

La première voie offrirait ainsi, outre l'exaltation de contrastes intensifiés, les tensions de dynamiques contradictoires avec les effets de profondeur divergents du fond clair et du centre plus sombre<sup>7</sup>. Dans la deuxième voie, les tensions d'intensités seraient contenues dans un espace feuilleté et sporadiquement décomposé entre le plus clair dessous et le plus sombre dessus. Entre ces deux *voies*, l'esthétique tendrait vers un amenuisement et une contention des intensités et des extensions autour du plan pictural. La troisième voie 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 *texture du noir* qui génère et contrôle des « reflets ». Nous changeons ainsi de paradigmes: de « l'illumination, exaltation des couleurs en contraste », on passe à la production de reflets; de la clarté et saturation des pigments, on passe à l'éclat de reflets lumineux. Si le lumineux pictural est généralement un effet de sens (la catégorie de l'expression blanc-noir – et de la tonalité ou luminosité: clair-foncé – étant corrélée à celle du contenu lumineux-ombreuse<sup>8</sup>) ou d'explication physico-rayonnante (le blanc serait

réflecteur et le noir absorbant), cette voie proposerait directement des éclats lumineux sur le plan de l'expression, tout en les associant paradoxalement à la couleur noire de réputation absorbante. La prise en compte de la texture lisse, donc réfléchissante, et l'examen de la désaturation du noir permettent cependant de lever en partie ce paradoxe.

Comme dans les deux premières « voies », il y a dans ces tableaux-ci les deux actants nécessaires à la mise en tension interactive de la configuration. Les deux actants ne sont plus des couleurs exclusives mais deux modalités de la matière picturale, la texture et le noir: deux modalités du paraître compatibles car de catégories différentes (une matière peut être noire et lisse, plus difficilement très noire et très bleue), mais aux pouvoirs réfléchissants divergents. Aussi, si la corrélation était converse entre intensifications de la clarté et saturation des couleurs et du noir, ici la profondeur<sup>9</sup> du noir et les éclats alternent en intensité. De ce noir devenu « outrenoir », P. Soulages dit ainsi:

*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. (2000: 102)*

Cette alternance du noir et du lumineux visible sur les toiles pourrait donner lieu à deux lectures narratives autrement orientées: celle qui, conforme à la réputation de la lumière comme modalisatrice des apparences, en ferait la désintensificatrice du noir – et la valorisatrice de la texture soulignée par des contrastes de luminosité –, ou celle, retenue par le peintre en cohérence avec l'orientation du système déployé, où le noir, tout en changeant d'être ou d'apparence<sup>10</sup>, modaliserait et aspectualiserait le trajet et l'éclat de la lumière reçue – d'où le néologisme, « outrenoir » créé par le peintre et étudié par P. Encrevé (2000: 15).

Ajoutons quelques précisions sur la forme et le devenir des contrastes. Le noir profond et les reflets forment des contrastes spatiaux bien délimités sur les tableaux d'*outrenoir*. L'espace est en effet organisé par

la profondeur de la matière picturale traversée d'aplats satinés et de stries profondes aux rebords lumineux et au fond ombreux et sombre. Une variation aléatoire et discontinue, donc saillante, implique le spectateur de manière transitive et réflexive: les reflets changent avec ses déplacements. La mobilité du spectateur prend ainsi une nouvelle valeur; il ne s'agit pas ou pas seulement de voir mieux, comme dans l'approche frontale, mais de voir autre chose lors d'un déplacement latéral – ce qui a pour effet de multiplier les points de vue pertinents et d'élargir l'espace de rencontre entre le spectateur et la peinture.

Autre variation généralement continue et nyctémérale, donc moins saillante: les reflets changent avec l'éclairage ambiant. Pour être perçues, ces lentes transformations impliquent, évidemment, soit l'arrêt prolongé du spectateur, soit son (ou ses) retour(s). En variant ainsi d'intensité au cours du temps, les modulations de luminosité varient aussi de valeurs distinctives; ou elles sont relativement intenses et différentes ou elles sont toutes également éteintes – et corrélativement la texture paraît plus ou moins profonde ou plate. Avec ces variations, c'est donc l'apparence tensive globale du tableau qui est en jeu: un tableau qui passerait de la profondeur à peine modulée d'un plan noir à la vibration d'une surface dont la dé-composition est soulignée par des éclats lumineux.

Cette troisième voie inviterait donc, par sa génération de reflets lumineux, à une sémiotique de l'interaction et de la variation, de la mobilité et de la mouvance des apparences.

#### ÉMERGENCE LUMINEUSE EN *OUTRENOIR* ET CORPS PERCEVANT

Notre étude des noirs de Pierre Soulages a consisté à prendre appui sur ses écrits pour déterminer un point de vue – la quête du lumineux – et à proposer une analyse des contrastes visibles et des tensions intensives et extensives sous-jacentes, nous inspirant ainsi de la sémiotique tensive inaugurée par C. Zilberberg. L'intérêt de cette analyse des valeurs en termes de valence est double: elle permet de rendre

compte d'une sensibilité au visuel, des tensions du perceptible auxquelles le sujet peut être attentif, modulant sa manière d'être au monde en étant réceptif au visible qui apparaît et dont la résistance à la perception est d'autant plus modalisatrice. Elle permet également de rendre compte, en termes de tensions entre intensités et extensités, d'une régulation des valeurs ou de la constitution formelle d'un visible – qui émergerait de la matière-support qui, noire et lisse, lui insufflerait une dynamique contraire: retenir et renvoyer. L'instabilité et un manque d'évidence objectal nous incitent néanmoins à affiner l'analyse de l'émergence des reflets et du lumineux visibles et, au-delà, de l'émergence du perceptible.

La question de l'émergence de l'objet sémiotique est complexe. Nous pouvons tout d'abord essayer d'en mesurer les écarts en traitant des degrés de présence et d'assomption énonciative. L'expérience des tableaux d'*outrenoir* a affaire avec la rhétorique. L'oxymore d'H. Meschonnic ou le paradoxe du spectateur ne sont pas complètement résolus par un examen attentif de la désaturation du noir; avec la désaturation et l'intensité des reflets, il s'agit non d'effacer mais de moduler les degrés de présence et d'absence du lumineux et du noir. La perception du noir ou du lumineux pose aussi le problème de l'assomption, et en particulier de celle du lumineux qui, s'il est l'attracteur de Pierre Soulages ou d'un connaisseur de son œuvre, semble moins évident pour un profane – certains voyant dans les reflets des accidents anodins et extérieurs à la peinture<sup>11</sup>. L'énonciation du visuel présuppose, en effet, outre une sommation spatiale et une stabilisation du sensible et des figures, une reconnaissance sous la double modalité de l'identification catégorielle du visible et de la fiducia assurant la valeur des reflets lumineux.

Concrètement, cette reconnaissance des formes lumineuses est le plus souvent facilitée par le mode de présentation discursive des peintures; les œuvres sont, comme le dit A. Cauquelin, des «objets-textes». Dans ce contexte, il s'agit de «donner une présence au sens des mots», suivant l'expression de R. Barbaras traitant des «actes intuitifs» d'E. Husserl (1994: 37), de

remplir ou de réaliser la signification par la mise en présence de ce qui était simplement visé ou, en termes sémiotiques, d'une sémiose de l'identification mettant en corrélation un signifié linguistique et un signifiant perceptible par un tri pré-orienté, nécessaire au repérage.

Ce parcours associatif évoque ce que J. Geninasca appelle, dans une analyse d'un texte de Stendhal (1984), la « saisie molaire ou vue objectivante » réglée par un savoir extérieur à la perception, soit ici le discours du peintre. Source discursive, Pierre Soulages évoque son expérience de l'émergence du lumineux de l'*outrénoir* comme un événement au sens phénoménologique du terme; non pas le résultat d'une visée de la forme – la concrétisation d'une forme imaginée ou recherchée – mais l'apparition d'un visible imprévu et imprévisible, d'une occurrence sans modèle et sans type prédéfinis qui émergerait du faire et du voir comme un « ça s'est fait »<sup>12</sup>. Du point de vue du spectateur, il semble néanmoins complexe et réducteur à la fois de considérer seulement son « faire-perceptif » comme « au service d'opérations d'identification et de dénomination », suivant l'expression de J. Geninasca. Si l'identification est affaire de traductibilité – d'opérations assurant le passage d'un mode d'expression à un autre – et l'appariement entre signifié linguistique et expression perceptible un processus complexe, ce qui retiendra davantage notre attention c'est l'embrayage minimum sur le visible que présuppose cette identification, soit une sémiose entre signifiants perceptibles et signifiés noologique et corporel ou donation du perceptible.

« Comment se fait-il que les objets surgissent au bout de mon regard? ». La question est phénoménologique, ainsi que l'énonce J.-L. Petit (2002). Et la réponse que donne le philosophe est husserlienne: elle pose comme fondatrice l'interrelation du sujet et de l'objet, la corrélation entre l'activité intentionnelle et la constitution du noème. L'objet n'est pas une donnée fixe mais le but de la visée, un moment d'unité de l'activité noétique, une synthèse transitoire d'esquisses successives qui fait qu'au fur et à mesure, entre protension et rétention de

la dynamique intentionnelle, une chose se donne à nous. Dans ce cadre, l'esquisse serait l'expérience fondamentale dynamique, le passage du non-focalisé au focalisé de la visée.

J.-F. Bordron (2002) redéfinit la question en termes d'acte énonciatif et de « prise ». L'énonciation étant définie comme « faire-venir en présence », il s'agirait de savoir « comment, dans une énonciation sensible, les formes sensibles peuvent émerger sans que soit convoquée une subjectivité? ». Cette mise à l'écart de l'intentionnalité, de sa dynamique et de sa rectification constitutives ou du « sujet monadique » husserlien, suivant l'expression d'E. Levinas, peut plus trivialement que chez J.-F. Bordron – qui étudie la cohérence du modèle sémiotique (le monde naturel vu à la fois comme signifiant et comme objectivité) – évoquer les propos de Pierre Soulages, dont l'agir ferait émerger une nouvelle oeuvre en *outrénoir* qui, tel un événement, s'imposerait d'elle-même à son auteur. Du point de vue du spectateur, cette apparition des reflets pourrait ressortir d'une sémiotique de la contemplation, du « laisser-faire » (J.-F. Bordron, 2001) ou de celle d'une attention qui ne serait pas attitude abstraite mais présence active au paraître du monde et ouverture sur de nouvelles possibilités (F. Varéla *et alii*, 1993: 52s). Il s'agirait d'une prégnance du sensible qui viendrait fonder et enrichir la prédication au cours d'une énonciation attentive qui serait re-prises sur – et de – la « chose ».

« L'objet anticipe sa perception », écrit J.-F. Bordron (2001) en référence au M. Merleau-Ponty du *Visible et l'Invisible* et à H. Bergson, des philosophes qui expliciteraient cette émergence du visible par la médiation du corps. Pour M. Merleau-Ponty, qui utilise l'image de l'entrelacs, d'une participation du corps à la Chair du visible :

[...] ce qui fait le poids, l'épaisseur, la chair de chaque couleur, de chaque son, de chaque texture tactile, du présent et du monde, c'est que celui qui les saisit se sent émerger d'eux par une sorte d'enroulement et de dédoublement, foncièrement homogène à eux, qu'il est le sensible même venant à soi, et qu'en retour le sensible est à ses yeux comme son double ou une extension de sa chair. (1999: 151)

Et, souligne J.-F. Bordron, le passage du sensible au prédicatif est assuré par l'hypothèse du « Logos du monde ». Pour H. Bergson, le corps est une image parmi l'ensemble des images qu'est la matière et, comme elles, il est puissance d'action mais aussi d'affection (les « pouvoirs réflecteur et absorbant du corps », 1999 : 57). L'émergence de la perception et du corps percevant serait alors affaire de résistance et d'indétermination – un écart dans l'activité du corps qui contredirait l'immédiateté de la réaction et qui virtualiserait son action. De cette perception pure (« qui existe de droit plus que de fait »), impersonnelle et orientée vers l'action, un fond demeurerait, d'après le philosophe, et « la représentation de la matière serait la mesure de notre action possible sur les corps » ; mais aussi et surtout notre perception serait « toute pénétrée de notre passé », transformée par le pouvoir synthétique de la mémoire immédiate et du souvenir – les images mémorisées et convoquées par analogie (*ibid.* : 71, 30). En relation avec le sensible, l'idéalité retrouve donc sa place et ses prérogatives dans le système bergsonien, où, comme chez les phénoménologues, la distance entre le corps et les *autres images*, le mouvement de préhension du visible, le senti kinesthésique et la dimension « haptique » de la perception trouvent une justification.

H. Bergson explique plus précisément la discrétisation du « continuum mouvant du monde » ou des « solides contigus » en termes de besoins et de mouvements vitaux, et comme l'effet d'une soustraction et d'une distinction entre permanence des corps et changement des mouvements, des solides et des chocs (*ibid.* : 220s). Nous retrouvons ainsi les éléments de l'analyse sémiotique : le contraste est donné, il s'agit de faire des tris parmi le donné et de le différencier en catégories. Pour nos objets, il va sans dire que l'émergence des reflets de l'*outrenoir* est affaire de contraste, que leur mouvement et leur instabilité participent à leur saillance, mais c'est certainement leur répétition régulière qui invite à inférer leur valeur « voulue » et artistique. Avec James Turrell, le tri perd sa pertinence, l'espace lumineux est homogène et dense, et les récits de son expérience

évoquent surtout le corps, la rencontre avec un espace dense, une impression *haptique* et « l'ébranlement des actions naissantes », dont parle H. Bergson. Ainsi que nous allons le voir, l'œuvre turrellienne peut à plus d'un titre apparaître comme une figuration des thèses bergsoniennes et phénoménologiques.

#### LES *LIGHT PIECES* ET *WEDGEWORKS* DE JAMES TURRELL

Volume de lumière colorée, l'œuvre de James Turrell est souvent présentée comme minimaliste, même si l'on n'y voit pas la tendance à valoriser les formes épurées du courant américain. Les installations retenues ici sont celles des architectures imposées qu'il décrit ainsi : « Within existing architecture, I create spaces that you look into and spaces that you enter and in which you become enveloped » (J. Brown, *Interview* : 7). Le dispositif est constitué en fait de deux espaces conjoints, celui de l'exposition et celui où l'on regarde et, parfois, où l'on entre. Cependant, entre la réalité du dispositif et ce qui apparaît au visiteur, la différence est importante. C'est de cette apparence et de ses importantes variations que nous traiterons. Quand on pénètre et se déplace vers l'installation, on voit en effet :

- sur le mur d'une salle sans fenêtres, un plan coloré frontal, fixe et invariable, une sorte de grand monochrome situé au centre du mur contre lequel il y a parfois un escalier ;
- contre la paroi ou en haut de l'escalier, le monochrome « devient » un écran ou une pellicule de couleur opaque qui semble flotter vers soi et devant le mur ;
- l'expansion diffusée et la dématérialisation de « l'objet » se poursuivent avec l'entrée de la main dans le poreux coloré, lumineux et opaque ;
- avec la progression « dedans », ce qui apparaît est un volume opaque, lumineux, coloré, souvent comparé à un brouillard de lumière ou à une brume de couleur.

L'importance de ces variations situe le déplacement sous le sceau de l'imprévisible et oblige à une révision répétée du perceptible et du mouvement



- le corps du sujet percevant accusant toujours un retard sur le potentiel d'action renouvelé. Les «habitus du corps», décrits par M. Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception* (1993: 94-99), sont mis à mal entre mouvements d'avancée et arrêts, rétention puis détention jusqu'à l'entrée dans un volume opaque, en fait peu détensif: le mouvement corporel devient ainsi le lieu de tensions contradictoires, dont l'élan est finalement contenu par l'opacité du volume où l'on pénètre. Précisons encore que les deux espaces semblent visuellement imperméables l'un à l'autre; être dans le premier, c'est se buter contre un plan apparemment compact, et lorsqu'on peut entrer dans le second espace, le premier devient également un plan. C'est de ce second espace, le point ultime du parcours expérientiel et passionnel du visiteur, que nous traiterons.

Si la description des éclats d'*outrenoir* ne posait pas de problème particulier, invitant seulement à affiner et à préciser les modalités de son apparition et de son émission à la surface, celle de ces lieux de lumière est plus complexe. Notons d'abord que le point de vue est celui du dedans, d'un sujet enveloppé, suivant l'expression de James Turrell, donc sans distance avec la lumière. Le site de visibilité est l'espace ou plutôt le volume englobant - comme en architecture, si ce n'est que celle-ci est un englobant translucide et intérieurement transparent. Dans ce volume homogène, pas de source, pas de cible et pas de rai indiquant une transmission. La composante dynamique de la lumière semble donc virtualisée, d'autant plus qu'il n'y a aucune variation temporelle. L'absence de contrastes visibles et des tensions afférentes oblige l'analyste à se tourner vers le paradigmatique pour noter que la lumière est relativement intense et colorée; il ne s'agit pas d'une contradiction entre lumière et couleur, comme en *outrenoir*, mais d'une apparente collaboration pour assurer l'opacité, donc la visibilité de la lumière et de la couleur, comme si la lumière était l'agent diffusant et la couleur l'opérateur de la visibilité de ce volume de lumière.

Cette première description permet de mesurer les limites d'une analyse positive, alors que les œuvres

d'*outrenoir* profitaient des lectures actantielles et tensives. Dire quelque chose des œuvres turrelliennes, c'est donc souvent recourir à l'associationnisme analogique ou symbolique, ou bien considérer les termes catégoriels convoqués, dégager des paradoxes et inférer les modes d'être et de faire du subjectif. Pour cela, nous évoquerons, faute de place, deux axes de lecture: celui de l'opacité et celui de la densité cité par James Turrell:

*I'm interested in the weights, pressures and felling of the light inhabiting space itself and in seeing this atmosphere [...] atmosphere is volume, but it is within volume [...] there are densities and structuring within a space.*  
(J. Brown, *Interview*: 2)

Le thème de l'opacité introduit un réseau de paradoxes. La lumière intense n'est pas transparente et invisible; colorée, elle est opaque, «substance - compacte et tactile - du lieu tout entier», suivant l'expression de G. Didi-Huberman (2001: 46). Visible bien que sans support apparent, elle empêche de regarder l'espace qui, dépourvu de contrastes ou de limites visibles, ne présente aucun point focalisable. Ce que l'on peut voir, c'est le volume où l'on est, un brouillard de lumière sans limite, sans point ultime. D'où un second paradoxe: la lumière intense *illimite* le lieu où elle est; et cette *illimitation* n'est pas celle de la proximité de l'obscurité, elle est celle, lumineuse, d'un infiniment visible ou d'un fini invisible. L'impression est donc contradictoire entre effets d'illimitation et effets de limitation visuelle par l'opacité du volume lumineux.

L'opacité lumineuse et la volumétrie du médium semblent également pouvoir être associées à l'impression de densité dont parle l'artiste: une impression qui signale l'intimité du visible et du tactile, mais peut-être aussi une logique corrélatrice sous-jacente régie par la catégorie du plein et du vide (M. Renoue, 2002), du résistant impénétrable ou du solide bergsonien. Du caractère tangible de la présence de la lumière, James Turrell précise: «it has a quality seemingly intangible, yet it is physically felt. Often people reach out to try to touch it» (J. Brown,



*Interview*: 11). Et, assumant la réversibilité esthétique du toucher, G. Didi-Huberman écrit: « C'est à nous toucher que viseraient les œuvres de J. Turrell » (2001 : 57 note). L'homme qui marche « s'éprouverait lui-même comme devenant flou » (*ibid.* : 29). Si le regard et la mobilité, la masse ou l'enveloppe corporelle semblent avoir affaire avec une certaine consistance *haptique*, une forme de résistance, la texture ne serait pas hors jeu. Le corps percevant n'est donc pas à l'abri, bon gré mal gré, des transformations du lieu – de la dilution des formes –, qui atteste de l'objectalité du visiteur et des pouvoirs de la lumière étrange de James Turrell.

Comparée à l'*outrenoir* de Pierre Soulages et à sa sémiotique de la variation, de la mobilité, de la ténuité et de l'émergence subtile des apparences, la sémiotique turrellienne aurait ainsi trait à la résistance du milieu et des enveloppes, du plein et de la pression constante qui contient l'action, à l'immobilité et à l'intemporalité d'un milieu particulièrement prégnant. Elle peut, à ce titre, apparaître comme excessive, forçant les limites sensorielles généralement admises du visible et du tangible, du percevoir et de la sensori-motricité.

#### EN GUISE DE PETITE CONCLUSION

L'expression des paradoxes lumineux est, dans ces œuvres de Pierre Soulages et de James Turrell, fort différente par son contenu et par sa saillance. Il s'agit, dans un cas, d'une étrangeté ténue qui contredirait les corrélations visuelles fixées par l'expérience et le savoir commun, et qui inviterait à un examen attentif. Dans l'autre cas, l'étrangeté concerne notre rapport corporel au monde, nos *habitus* – soit, dans un discours phénoménologique, la révélation d'une relation plus « originaire » au monde. Ce sont là deux esthétiques différentes, mais qui contredisent toutes deux le visible et son évidence, l'assurance de notre relation au monde et à la lumière.

Reprenons brièvement la notion de paradoxe à laquelle nous avons recouru. Le terme était entendu au sens courant et étymologique, comme ce qui va à l'encontre de la *doxa*, d'un « savoir » commun ou d'une

expérience ordinaire. Il ne s'agit néanmoins pas de remplacer une « croyance » qui serait fautive par une autre vraie, suivant l'orientation axiologique du paradoxe; le trouble produit naît plutôt de la co-présence d'un phénomène et d'un « savoir » actualisé par le phénomène lui-même, soit l'opposition entre le noir et le lumineux, l'intangibilité de la lumière. Dans la nomenclature de C. Zilberberg (2003), il pourrait s'agir d'une forme de concession. La concession, sous la forme phrastique: « certes p, mais q », introduirait à la place de la proposition p: la croyance assumée par le « on » de la généralité, et en q: l'événement singulier mis en scène par les artistes et perceptible par le sujet d'énonciation. Ajoutons encore que le paradoxe concerne, dans l'un et l'autre cas, des corrélations différentes: celle, inter-catégorielle, de convenance ou d'inconvenance – explicable en termes narratifs – du noir et du lumineux; celle, plus substantielle et aristotélicienne, qui concerne les attributs ou les propriétés associés à un « substrat » ou encore le caractère substantiel de la lumière « immatérielle » (Renoue, 2002).

#### NOTES

1. Les éclairagistes H. Alekan (1991), W. Lam ou H. Kramer, en référence à la lumière solaire, considèrent ainsi comme universelle une axiologie de la lumière et de son corrélat l'ombre. Cependant, si leur travail semble devoir reposer sur une grille associative minimale, capable d'assurer la pertinence et la cohérence de leur produit, d'autres éclairagistes insistent davantage sur les carences sémantiques du langage de la lumière et sur l'existence de cultures de l'éclairage – en écho à l'*Éloge de l'ombre* de J. Tanizaki (cf. *Professional Lighting Design* 8 et 19, Gütersloh, Verlag für Innovation in der Architektur ed.). Notons également, dans la *Revue d'esthétique*, n° 37, les propos d'O. Revault d'Allonnes sur « Les obscures évidences de la lumière » (2000 : 7-16); s'appuyant sur une citation: *Prisci censebant locum non esse caldum nisi obscurum*, l'auteur écrit: « il n'y a pas de signification en soi et par soi de la lumière et de l'obscurité, il n'y a que des statuts culturels, des façons de traiter ces données, ou des façons de les "contre-traiter", de remettre en question leur destin généralement admis » (*ibid.* : 14). C'est de ces remises en question de *destin admis* que nous aimerions traiter ici.

2. Dans la *Revue d'esthétique*, n° 37, O. Revault d'Allonnes écrit: « La situation est quelque peu paradoxale: si la lumière est la condition indispensable pour qu'un objet soit visible, en revanche la lumière elle-même ne se voit pas. On voit les objets qu'elle touche, on voit la source d'où elle jaillit; en somme, on voit ou peut voir les deux extrémités de

ses parcours, mais pas ce parcours même. [...] La lumière à la fois existe et n'existe pas » (*ibid.* : 9). Il s'agirait ainsi pour La Tour, Turner, etc. non « de figurer la lumière elle-même, car elle ne se voit pas, mais uniquement de figurer ses effets sur ce qu'elle éclaire et selon la façon dont elle l'éclaire » (*ibid.* : 13). Insistant non sur la circulation de l'éclairage, mais sur les sites de visibilité, C. Buci-Glucksmann évoque, dans la même revue, comme *conditions nécessaires à une esthétique de la lumière en art*, de quoi satisfaire le sémioticien, à savoir : « une valeur différentielle, degré, modulation ou plan, mettant en œuvre cette opposition entre lumière-splendeur et ombre-obscurité dont parlait déjà Léonard de Vinci et un dispositif ou régime de visibilité : fente, ouverture (*cf.* les oculi), miroir, voile ou écran » (*ibid.* : 33).

3. U. Eco 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. [...] Donc, même en admettant que tout système culturel et tout système linguistique sur lequel celui-ci s'appuie segmentent le *continuum* de l'expérience à leur façon, rien n'empêche que le *continuum* organisé par les systèmes de propositions s'offre toujours à nous selon des lignes de résistance donnant des directives pour une perception qui reste intersubjectivement homogène pour des sujets se rapportant à différents systèmes de proposition » ([1997] 1999 : 167, 353).

4. L'opposition translucide *versus* non translucide est distincte de celle transparent *versus* opacité : le passage est dans un cas celui de la lumière et dans l'autre celui du regard qui voit à travers (*cf.* l'exemple des vitraux translucides mais non transparents).

5. Regardant avec une presque égale positivité l'ombre ou *les rayons ombreux*, L. de Vinci distingue l'opérateur : les *Ténèbres*, un patient et un agent : « l'ombre primitive : le côté du corps non frappé par la lumière et l'ombre dérivée qui se sépare des corps ombreux et voyage à travers l'espace » (1987, t.2 : 336).

6. Le terme « noir » et l'imprécision des autres couleurs nous incitent à voir le premier comme le terme marqué, la constante – celle qui restera « seule » –, et les autres comme un ensemble indistinct défini comme non noir. Il s'agirait donc de jouer non de la contrariété mais de la contradiction de termes oppositifs : A et non-A, noir et non noir donc, dans le système des couleurs, noir et plus clair. Auteur du *Catalogue raisonné de P. Soulages*, P. Encrevé nous a indiqué que le noir était dans les premières interviews de l'artiste considéré comme achromatique – en accord apparemment avec une tradition picturale qui opposait couleurs chromatiques et achromatiques – et que Pierre Soulages avait, dans un second temps, présenté le noir comme une couleur. Ce changement catégoriel n'est peut-être pas anodin pour l'interprétation. Si le noir des premières toiles fonctionnait surtout comme exhausteur de valeurs claires et non comme couleur en soi, il est, dans les tableaux d'*outrenoir*, le lieu d'inscription de reflets lumineux et colorés, et, sous l'effet de la désaturation lumineuse, il devient roux ou fauve. Il y aurait ainsi du noir puis un terme complexe riche de potentialités colorées et lumineuses que N. Reymond désigne par le syntagme : *polychromie virtuelle* (1999 : 100). Comme le souligne C. Zilberberg dans ce dossier, d'autres auteurs évoquent une puissance génératrice du noir, par exemple J. Tanizaki dont A. J. Greimas commente un extrait en ces termes : « L'absence de couleur qu'est le noir cache donc une présence bariolée explosive. Les ténèbres parfaites contiennent virtuellement toutes les couleurs, toute la beauté du monde, elles sont la couleur protoplasmique » (1987 : 51).

7. Ces tensions ou modulations spatiales résultent des contradictions entre l'effet de profondeur des couleurs (le clair ressortant plus que le noir), le rapport topologique des zones (le fond ressort moins que le motif centré ou superposé) et leur rapport de proportion (généralement le moins étendu ressort moins).

8. 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. H. Wölfflin indique à regrets que *la vraie ombre* de L. de Vinci était ainsi faite par ajout de noir (1992 : 230), même si le peintre avait noté par ailleurs que « les ombres d'un objet blanc [...] sont] azurées » (1987, t. 2 : 295). Sur les contradictions dans l'expression ou les corrélations semi-symboliques, notons que traitant de la couleur de Rembrandt, H. Wölfflin écrit qu'il fait émerger le clair de l'obscur (1992 : 246). En 1951, H. Matisse dit 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 » (cité par H. Meschonnic, 2000 : 187).

9. 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).

10. La distinction entre être et paraître semble peu pertinente dans une sémiotique du monde naturel attentive au paraître du monde, surtout à ce niveau de l'analyse où l'on peut dire qu'est noir ce qui paraît noir.

11. Pour rendre compte des motifs de cette exclusion, il faudrait faire référence aux valeurs doxiques que contredisent les œuvres d'*outrenoir*. Par exemple la réduction – toute relative – de la maîtrise de son produit par l'artiste : Pierre Soulages ne produit pas directement de la lumière mais maîtrise les conditions nécessaires pour que « ça se passe ainsi » ; ce qui permet les variations formelles des peintures, mais aussi leur adaptation à la lumière du lieu de l'exposition. Par ailleurs, cette reconnaissance semble corrélée à celle de la fonction modalisatrice et aspectuelle de la matière noire qui, dans les propos du peintre, émet une lumière secrète plus qu'elle ne réfléchit la luminosité ambiante – l'axiologie semble ainsi tributaire de l'aspectualisation du parcours lumineux à laquelle le spectateur peut être sensible, comme l'a décrit J. Tanizaki (1933).

12. Comme W. Kandinsky racontait l'émergence soudaine et imprévisible de la possibilité de l'abstraction, Pierre Soulages raconte, tout en notant le rôle ambigu d'un modèle virtuel (ni présent ni absent) sous-jacent, l'émergence du lumineux : « [...] 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 » (cité dans N. Reymond, 1999 : 95). Nous retrouvons ici, mêlées au désir de rationaliser la découverte, deux modalités du récit de création :

l'évocation de l'événement, de l'apparition imprévue de la forme, et celle de l'émergence de la forme qui se ferait comme à l'insu du créateur. Traitant de l'émergence créatrice de la forme à partir d'une matière informe, U. Eco note également, citant Pareyson : « le processus 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 » (1999 : 176).

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADCOCK, C. [1990] : *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- ALEKAN, H. [(1991) 2001] : *Des lumières et des ombres*, Paris, Éd. du collectionneur.
- BARBARAS, R. [1994] : *La Perception*, Paris, Hatier.
- BERGSON, H. [(1939) 1999] : *Matière et Mémoire*, Paris, P.U.F.
- BOI, L. et L. VERNER [1997] : « De la surface à la couleur, ou du rapport entre étendue spatiale et qualités sensibles », *Visio*, vol. 2, n°2, 9-26.
- BORDRON, J.-F. [2001] : « La signification des objets – Sémiotique de la contemplation », dans J. Fontanille et M. Renoue (sous la dir. de), *Sémio 2001*, cédérom, Limoges, PULIM ;
- [2002] : « L'énonciation comme sémiose », communication prononcée à l'I.U.F., dans le cadre du séminaire intersémiotique *Les Modèles sémiotiques (II)*, Paris, 9 janvier.
- BROWN J. : *Interview – James Turrell* (<http://www.rodencrater.org/seeing/interview/01.htm>). Date de consultation : février 2002 ; site présentement en reconstruction.
- Cahiers de médiologie (Les)* [2000] : « Lux – des Lumières aux lumières », n° 10, Paris, Gallimard.
- DIDI-HUBERMAN, G. [2001] : *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Éd. de Minuit.
- ECO, U. [(1997) 1999] : *Kant et l'ornithorynque*, trad. J. Gayraud, Paris, Gallimard, coll. « Le Livre de poche ».
- ELIE, M. [1993] : *Lumière, couleurs et nature*, Paris, Vrin.
- ENCREVÉ, P. [2000] : « L'exercice d'une liberté », dans P. Soulages *Catalogue*, Toulouse, Les Abattoirs, 11-22 ;
- [1994, 1995, 1998] : *Catalogue raisonné de P. Soulages*, 3 t., Paris, Seuil.
- FONTANILLE, J. et C. ZILBERBERG [1998] : *Tension et Signification*, Hayen, Mardaga.
- FONTANILLE, J. [1995] : *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, P.U.F.
- GENINASCA, J. [1984] : « Le regard esthétique », *Actes sémiotiques-Documents*, vol. VI, n° 58, CNRS-EHESS.
- GRANGIER, P. [1994] : « Une fondamentale étrangeté », *Science et vie*, n° 86, 8-14.
- GREIMAS, A. J. [1987] : *De l'imperfection*, Périgueux, P. Fanlac.
- GREIMAS A. J. et J. COURTÈS [(1979) 1986] : *Sémiotique - Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 2 t., Paris, Hachette.
- KEANE, T. [1991] : « Figuratité et perception », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 17, Limoges, PULIM.
- LAGANIER, V. [2000] : « James Turrell : Space division constructions », *Actualités de la scénographie*, n° 113, Nantes, Éd. AS SARL, 16-21.
- LEVINAS, E. [1965] : *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin.
- MERLEAU-PONTY, M. [(1964) 1999] : *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard ;
- [(1945) 1993] : *Phénoménologie de la perception*, Paris, Seuil.
- MESCHONNIC, H. [2000] : *Le Rythme et la Lumière*, Paris, Odile Jacob.
- PARRET, H. [2001] : « Présences », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n°s 76-77-78, Limoges, PULIM.
- PETIT, J.-L. [2002] : « Les Formes de l'intentionnalité », communication prononcée à l'U.M.R. 6152, dans le cadre du séminaire du laboratoire *Mouvement et Perception*, Marseille, 2 avril.
- RENOUE, M. [2002] : « De la description sémiotique. Une place pour la densité ? », *Bulletin de l'Association Française de Sémiotique*, n° 2, Limoges, PULIM, 32-39 ;
- [2001] : *Sémiotique et Perception esthétique*, Limoges, PULIM.
- Revue d'esthétique* [2000] : « De la lumière », n° 37, Paris, Éd. Jean-Michel Place.
- Revue d'esthétique* [1999] : « Esthétique et phénoménologie », n° 36, Paris, Éd. Jean-Michel Place.
- REYMOND, N. [1999] : *La Lumière et l'Espace*, Paris, Adam Biro.
- SOULAGES, P. [2000] : *Catalogue* (exposition du Musée des Abattoirs de Toulouse du 17-11-2000 au 18-02-2001), Toulouse, Les Abattoirs.
- TANIZAKI, J. [1933] : *Éloge de l'ombre*, trad. R. Sieffert, Paris, Publications orientalistes de France.
- TURRELL, J. : (<http://www.mattress.org/catalogue/02/turrell/>) – plusieurs œuvres présentées ; (<http://stephan.barron.free.fr/technoromantisme/turrel.html>) – reproductions de bonne qualité et texte de présentation.
- VARÉLA, F., E. THOMPSON et E. ROSCH [1993] : *L'Inscription corporelle de l'esprit*, trad. V. Havelange, Paris, Seuil.
- VINCI, L. de [1987] : *Les Camets*, trad. L. Servicen, 2 t., Paris, Gallimard.
- WÖLFFLIN, H. [(1916) 1992] : *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, trad. C. et M. Raymond, Paris, Gérard Monfort.
- ZILBERBERG, C. [2003] : « Éloge de la noirceur », *Protée*, vol. 31, n° 3, 43-55 ;
- [2002] : « Précis de grammaire tensive », *Tangence*, n° 70, 111-143 ;
- [1992] : « Présence de Wölfflin », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n°s 23-24, Limoges, PULIM.

# TEXTURE, COULEUR, LUMIÈRE ET AUTRES ARRANGEMENTS DE LA PERCEPTION

ANNE BEYAERT

*Je recule devant la difficulté en élevant un palais d'abstractions. Je bronche devant l'obstacle, comme tant ont peur de l'autre et de sa peau. Comme tant ont peur de leurs sens et réduisent à rien, à la table rase de l'immangeable, la somptueuse queue de paon virtuelle et pliée du goûter.*

Michel Serres<sup>1</sup>

Dans son effort pour différencier, catégoriser, hiérarchiser, la sémiotique tend à présenter la couleur, la texture, la lumière et la forme comme des dimensions autonomes de l'objet. Sitôt soumise à l'examen, chacune de ces dimensions discrètes s'avère pourtant inséparable des autres, qu'elle instruit et modifie: la lumière définit la couleur qui se rapporte à une texture, détermine elle-même la dimension et la luminosité de la plage chromatique. Toutes les dimensions se tiennent dans la perception, même si la visée heuristique contraint la sémiotique à marquer les contrastes, à «exagérer», comme l'indiquait déjà E. Cassirer.

*On ne parvient en réalité aux data de la «simple» sensation – comme clair ou sombre, chaud ou froid, rugueux ou lisse –, soutenait en effet cet auteur, qu'en laissant de côté une couche fondamentale et primitive de la perception, en la déblayant pour ainsi dire dans une intention théorique précise.<sup>2</sup>*

Cet article a pour objet d'étude la «couche fondamentale de la perception» hâtivement déblayée et s'attache plus précisément à une dimension ancillaire de l'objet de sens, la *texture*. Il souhaite marquer la place de cette dimension au cœur du visible et distinguer ses deux acceptions: la texture représentée et la texture présentée ou ostensive. Un tel éloge amène enfin à reconsidérer l'importance de la texture dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle.

J. Ninio définit la texture comme «le grain des choses, la qualité la plus tangible des objets, bien avant leur couleur ou leur forme»<sup>3</sup>. C'est la qualité visuelle qui permet d'identifier un matériau: métal, étoffe, bois, etc. À la différence des couleurs qui se laissent précisément classer et décrire (saturation,

tonalité, teinte), les qualités texturales passent au crible d'un vocabulaire disparate et mal organisé : rêche, grenu, ramé, nacré, frisé, etc. Le biologiste décrit la perception des textures sur fond de correspondance entre le visuel et le tactile :

[...] l'œil, dit-il, ne peut séparer les centaines de milliers de cheveux d'une tresse, et pourtant la sensation de les voir un à un est nette.

[...] [Le] cerveau invente ! Il crée littéralement, à partir de jeux d'ombre et de lumière sur la coiffe, une texture de cheveux procurant une sensation de surface ondulante très finement divisée.

Sans jamais dénommer la correspondance intersensorielle, Ninio développe donc une conception *synesthésique* de la texture fonctionnant par transposition visuelle. En termes similaires, F. Saint-Martin a décrit la texture comme une fiction qui évoque le tactile en exploitant toutes les dimensions du visible. Elle explique :

[...] l'art figuratif a [...] largement exploité les possibilités fictionnelles de la représentation de l'expérience tactile par l'élaboration de textures picturales dissociées de leur référence. Souvent, une matière relativement lisse donnera, par le jeu des tonalités, des éclairages, des glissements entre formes et couleurs, l'illusion de textures rugueuses, chaotiques, poilues, etc.<sup>4</sup>

Une telle conception trouve encore écho chez le Groupe  $\mu$  pour qui le terme *texture*, dérivé d'un mot latin signifiant « tissu », se réfère « au grain de la surface d'un objet ou à l'espèce de sensation tactile qu'il produit visuellement »<sup>5</sup>. Pour ces auteurs, la texture trouve donc une origine *synesthésique*, donnée pour telle, et suppose une équivalence entre les deux modalités perceptives<sup>6</sup>.

Si la texture se conçoit comme une *synthèse* des sens, une *synesthésie*, sa définition ne se départit pas, chez les auteurs de Liège comme chez Saint-Martin, d'une acception analytique, le terme désignant alors une « microtopographie, constituée par la répétition d'éléments »<sup>7</sup>. C'est une *granularité* (Groupe  $\mu$ ) particulière ou une *granulosité* (Saint-Martin). Suivant cette voie, Saint-Martin fait ainsi de la texture une propriété attachée à la surface comme à la structure interne du pigment :

Par le terme de texture, on entend une propriété de la masse colorée qui joue aussi bien dans ses profondeurs que sur la pellicule par des inclinaisons diverses et des disjonctions qui infléchissent différemment l'absorption et la réfraction des rayons lumineux par des corps opaques, modifiant ainsi leurs effets chromatiques.<sup>8</sup>

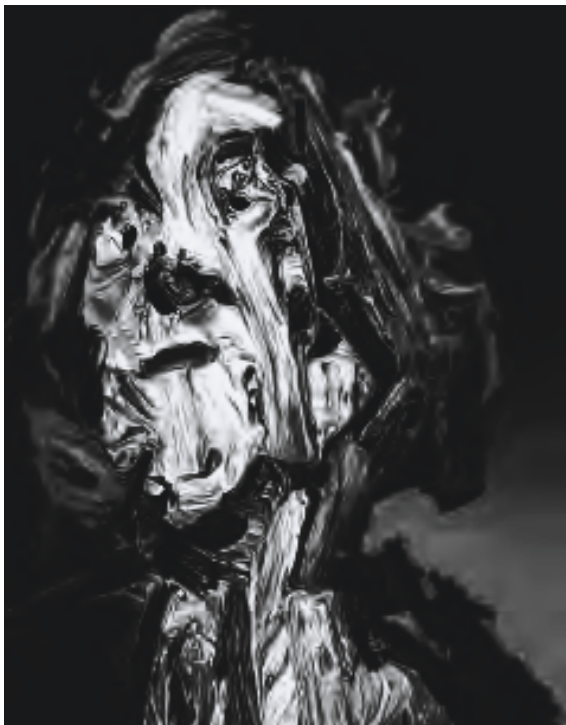
## LES DEUX VERSANTS DE LA TEXTURE

Cette brève recension révèle deux acceptions de la texture. L'une qui définit l'apparence d'un objet représenté – fruits, fleurs ou ailes de mouche –, ce qui se laisserait décrire comme « la chair du monde », l'autre qui renvoie à une propriété de surface du tableau, c'est-à-dire la « chair de la peinture ». D'un côté, la texture est une *fiction du monde* offerte à la perception ; de l'autre, c'est une propriété de la surface.

Une autre façon de traiter cette dichotomie serait encore d'opposer un régime de *représentation* de la texture à un régime de *présentation* ou d'*ostension* ; mais, en filigrane, ces conceptions subjective et objective de la texture ne cesseraient de rappeler les débats, infiniment plus amples, sur la couleur conçue, elle aussi, tantôt comme matière *colorique*, tantôt comme sensation *chromatique*<sup>9</sup>.

« Chair du monde » ou « chair de la peinture », on pourrait s'interroger sur le bien-fondé de telles distinctions, dans la mesure où nos efforts théoriques sont nécessairement brisés par l'expérience perceptive qui estompe les différences et les soumet nécessairement à la synthèse du corps-propre. En outre, et de la même façon que les sémioticiens tendent à confondre les deux régimes épistémologiques de la texture, les peintres n'ont cessé d'entremêler les deux acceptions, la *texture représentée* et la *texture ostensive*. À titre d'exemple, nous pourrions évoquer les portraits du peintre britannique Glenn Brown, dérivés d'œuvres célèbres, qui, en exagérant les contrastes texturaux et chromatiques, confondent la chair de la peinture et la chair de l'être représenté : le visage peint d'après l'autoportrait de Rembrandt est-il affligé de profondes cicatrices ou s'agit-il des marques d'une énonciation ?





Glenn Brown, *Kill the Poor*, huile sur toile, 71 x 57 cm, 2000.  
© DACS (Londres) / SODART (Montréal) 2003.

Et cet homme, plus proche désormais de Frankenstein que du portrait initial fait par Auerbach, est-il un monstre de peinture ou un pauvre hère balaféré, dont le portrait s'applique à restituer les blessures? La confusion entre *texture représentée* et *texture ostensive*, que marquait déjà le *Bœuf écorché* de Rembrandt, assume en tout cas une visée eschatologique et permet de témoigner, par les moyens de la peinture, de la fragilité de l'être.

Est-il nécessaire de marquer une différence que la sémiotique et que l'art lui-même tendent à atténuer, sinon à entretenir? Poser la dichotomie nous permettra de préciser la dépendance de la texture vis-à-vis des autres dimensions du *visible*, vis-à-vis des autres dimensions du *sensible*. Cette dichotomie s'impose comme une prémisses essentielle à notre éloge de l'art d'aujourd'hui.

#### LA TEXTURE ET LA LUMIÈRE

Si la texture assure le lien entre le visuel et le tactile, comme l'indique son fondement synesthésique, elle témoigne aussi d'un certain accord du visible lui-

même. Elle dépend de la *lumière* qui permet d'établir la régularité et de différencier les textures. La relation à la lumière est entièrement déterminée par la dichotomie */représentation versus ostension/* et s'incarne dans le concept de *lumière-matière*, l'un des quatre états constitutifs de la configuration de la lumière selon J. Fontanille<sup>10</sup>. Dans le cas de la texture ostensive, la lumière-matière rencontre les discontinuités de surface et produit des ombres; dans le cas de la *texture représentée*, la lumière-matière n'est que fiction et *représente* les discontinuités de surface par des différences tonales. Ainsi représente-t-elle la « chair du monde » par des fictions révélatrices d'un « style », d'un certain rapport au monde. Gombrich, par exemple, a décrit une telle transformation de la fiction tonale au XVII<sup>e</sup> siècle, quand, au lieu de dessiner « chaque point d'aiguille ou tout au moins de nous en donner l'impression », Rembrandt découvrit que « c'était là peine inutile si les touches lumineuses étaient habilement disposées »<sup>11</sup>.

*Copie* ou *fiction* de la chair du monde, la texture s'exprime en tout cas par une forme modulaire constituée d'unités et par une loi de répétition de ces unités. Parmi d'autres auteurs, le Groupe  $\mu$  a rendu compte des résultats de Bela Julesz relatifs aux lois statistiques de production des textures et distingue les textures selon leur *luminance* et leur *granularité*<sup>12</sup>.

Définir la texture comme une répétition d'unités produisant une discontinuité tonale présente quelques avantages majeurs. Tout d'abord, cette conception permet de dégager la texture de toutes les connotations d'épaisseur qui lui sont attachées: une texture peut être épaisse et satisfaire une conception « matérialiste » à la façon de Tapiès, par exemple, mais elle peut tout aussi, sans sacrifier sa définition, présenter la fine granulosité d'une peinture de Rothko.

De façon plus essentielle, concevoir la texture comme une trame tonale régulière permet d'élargir son aire d'influence pour aborder, au-delà de l'inévitable référence à la peinture figurative, des corpus tels que l'image photographique ou audiovisuelle. La définition permet, par exemple, de décrire les images récentes produites par



numérisation, comme les productions graphiques de John Maeda, qui procèdent par *itération* d'une unité programmatique – capuchon de marqueurs ou matériel informatique miniaturisé – pour reconstituer le visage d'une Joconde (publicité pour la marque Too), un tournesol (publicité Seibu) ou un volcan (publicité Sony). L'artiste-informaticien a d'ailleurs décrit le mode d'élaboration de ses images numériques et énoncé deux points de méthode qui rappellent le mode d'élaboration de la texture: le choix d'une unité programmatique et celui d'une loi de répétition. Maeda précise d'ailleurs:

[...] une forme programmatique correctement construite est par définition de nature variable, mais si l'idée visuelle centrale est médiocre, ses variations le seront également.<sup>13</sup>

Déterminée par deux attracteurs iconiques, l'icône de base (le minuscule marqueur infiniment répété) et l'icône finale (le portrait de la Joconde), l'élaboration de l'image numérique de Maeda se laisse ainsi concevoir comme une production *texturale* fondée sur la définition d'une unité et sa réplique.

#### LA TEXTURE ET LE MODELÉ

Définir la texture comme une trame tonale régulière permet enfin de croiser la notion de *modelé* dont elle se distingue par de nombreux points. Si la texture est une fiction du *matériau* de l'objet (verre, métal, etc.), le *modelé* impose la fiction du *volume* de l'objet. A. Lhote, qui fut sans doute son plus farouche détracteur, le considère comme «le plus banal, le plus usé des procédés d'imitation»<sup>14</sup>. Le *modelé* correspond à l'*ombrage* de Léonard, plus précisément à l'*ombrage différentiel* situé sur les côtés de l'objet<sup>15</sup>, et plus simplement à la *pénombre*, décrite comme «partie comprise entre le clair et le sombre où l'on passe dans l'autre en atténuant peu à peu la rotondité de l'objet» dans la terminologie simplifiée de Gombrich<sup>16</sup>.

Si, sur le plan de l'expression, *modelé* et *texture* s'expriment par des trames tonales, la parenté ne résiste pas à l'examen. Les deux dimensions supposent des notations conventionnelles distinctes et des systèmes semi-symboliques qui diffèrent sur leurs deux

plans. La texture suppose en effet une structure *discrète* et *continue*, tandis que le *modelé* utilise des valeurs *graduelles*, un dégradé, seul susceptible de restituer l'insertion de l'objet dans la profondeur.

texture	=	valeurs discrètes	=	matériau
modelé		valeurs graduelles		volume

La théorie permet donc de distinguer la représentation de la texture de celle du *modelé*. Pourtant, l'observation des œuvres montre, au contraire, comment les deux projets sémiotiques s'entremêlent et instruisent des fictions complémentaires. À propos de deux versions d'un bois gravé de Baldung Grien représentant *La Chute de l'homme*, Gombrich a montré, par exemple, comment des nuances tonales précisent à la fois la représentation du *modelé* et celle de la *texture* de la peau. Il explique:

[...] ces indications lumineuses, non seulement donnent plus de relief au *modelé*, mais elles en indiquent également ce que nous appelons la «texture», c'est-à-dire la façon dont se comporte la lumière qui rencontre une surface déterminée. Ce n'est donc que cette version en demi-teintes qui sera capable de nous donner l'impression du corps écaillé d'un serpent.<sup>17</sup>

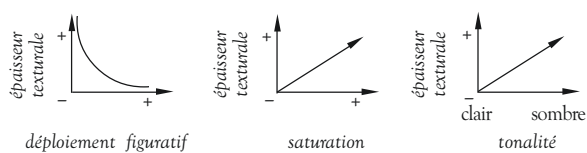
S'ils constituent des notations conventionnelles distinctes et parfaitement établies, *modelé* et *texture* peuvent donc, le cas échéant, croiser leurs efforts et se superposer pour conjuguer leurs effets de sens. Dans le cas du serpent décrit par Gombrich, la trame tonale représente à la fois la rotondité serpentine et la peau écaillée, sachant qu'une information texturale ponctuelle, agissant à la façon d'une *métonymie*, suffit à décrire l'apparence de la peau.

#### TEXTURE, COULEUR, DIMENSION

Dans le cas de la *texture ostensive*, la dépendance à la lumière apparaît plus clairement encore et ne peut être séparée de critères chromatiques et même dimensionnels. Cette intrication des dimensions du visible a été soulignée par M. Guillot:

Suivant qu'un pigment sera pulvérisé de façon plus ou moins fine, sa couleur changera... d'abord à mesure que le produit devient plus fin, la surface augmente. Quand les grains sont gros, on a l'impression d'un objet très coloré; quand les grains sont petits, il y a beaucoup de surfaces réfléchissantes, la poudre réfléchit beaucoup de lumière blanche et elle paraît plus claire.<sup>18</sup>

En somme, et à suivre ce fin praticien de la peinture, la dépendance de la texture aux autres dimensions imposerait un triple système tensif, qui corrèle épaisseur texturale et dimension de la plage de façon inverse (l'épaisseur réduit l'étendue figurative et produit un effet de compacité), épaisseur et saturation de façon converse (l'épaisseur intensifie la couleur), tandis qu'épaisseur et tonalité progressent, de même, symétriquement (l'épaisseur assombrit):



De nombreux exemples, tirés de notre expérience du monde naturel ou de l'histoire de l'art, pourraient valider ces données perceptives: la granulosité extrêmement fine de la peinture de Rothko, par exemple, n'est sans doute pas sans incidence sur la luminosité et l'impression d'enveloppement que procurent ses vastes tableaux.

L'incidence de la texture sur la couleur et la dimension d'une plage apparaît de même dans le traitement de sa limite. Saint-Martin évoque cette inférence:

[...] lorsque le contour d'une masse est net, par suite d'un changement brusque du type de stimulation, sa couleur se présente comme dense et intense, mais quand le contour ou la frontière est indéfinie, par suite d'un changement graduel du type de stimulation, la masse chromatique devient diffuse, poudreuse et comme recouverte d'un voile de fumée.<sup>19</sup>

Si la définition du contour peut modifier la texture d'une plage, la proposition inverse pourrait également

être faite: la qualité d'une texture modifie la limite. C'est ce qu'indique Ninio, par exemple, qui observe que les lignes les plus saillantes délimitent toujours deux textures dans le monde naturel: le contour d'un meuble fera un contraste fort s'il se détache sur le papier peint d'un mur. De même, la ligne de côte qui sépare l'eau de la terre nous apparaît toujours comme soulignée d'un cerne noir lorsque nous la voyons d'un avion ou d'un bateau<sup>20</sup>.

#### L'EXEMPLE DE MALEVITCH

Un exemple suffit à restituer cette intrication de la texture et des dimensions du visible. L'œuvre de K. Malevitch, *Suprématisme, Blanc sur blanc* (1917), se conçoit sans réserve comme une accentuation de la dominante texturale du visible; une variation intentionnelle caractéristique du suprématisme ayant permis d'abaisser la dominante éidétique – le suprématisme a été glosé comme un «zéro des formes» – au profit d'une dominante texturale. Pourtant, si la texture commande bien l'objet de sens, le contraste des textures détermine l'éidétique. Il produit un contour séparant une figure – la plage accentuée dans l'expérience perceptive – d'un fond, qui n'est pas accentué. Ce contraste de deux textures correspond en outre à des granularités différentes en surface, c'est-à-dire à deux façons de réfléchir la lumière et de stabiliser la couleur.

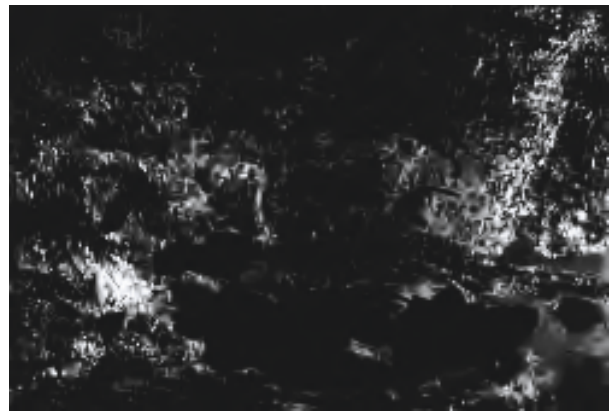
Si la texture reste étroitement liée aux autres dimensions du visible, elle dépend en première instance de la matière. Tous les auteurs s'accordent à définir la couleur comme le résultat de la rencontre de la lumière et de la matière, un accord lumière-matière. Saint-Martin la décrit comme «le produit d'un phénomène perceptif, localisé sur les interfaces de la matière qui sont en contact avec l'air parce qu'elles sont en rapport avec la lumière»<sup>21</sup>, ce que corrobore cette élégante définition de Monnier et Saksis: «les couleurs sont un effort de la matière pour devenir une lumière»<sup>22</sup>. Si les liens de la texture et de la matière ne retiennent guère l'attention, on pourrait aisément leur donner une définition approuvée: la texture serait alors un effort de la matière pour manifester la lumière.

Plus précisément, l'opération fondamentale correspond à la rencontre de la lumière et de la matière qui, selon les propriétés des deux instances en présence – c'est-à-dire selon l'obstacle opposé à la propagation de la lumière et les propriétés de l'éclairage<sup>23</sup> –, stabilise un visible composé d'édétique, de texture, de couleur et de lumière. Structure modulaire restituant une discontinuité tonale (texture représentée) ou lumineuse (texture ostensive), la texture produit alors, selon le cas, la fiction d'une interférence lumineuse ou l'interférence lumineuse elle-même.

#### UN SIÈCLE DES TEXTURES

La distinction entre la *texture représentée* et la *texture ostensive* étant faite, nous pourrions définir le XX<sup>e</sup> siècle comme un siècle des textures. Une telle assertion prendrait le contre-pied des thèses de J. Ninio<sup>24</sup>, qui considère les peintres du XV<sup>e</sup>, primitifs flamands ou italiens, comme des « peintres de la texture ». Il célèbre l'habileté de ces artistes à représenter toutes les qualités texturales, méthodiquement rassemblées dans un même tableau, et dénie cette capacité à l'art d'aujourd'hui. Certes, la représentation de la diversité texturale du monde naturel n'est plus un critère d'appréciation des œuvres comme elle le fut alors, et l'effort des peintres ne porte plus sur la parfaite représentation des fruits, des dentelles et des ailes de mouche, mais cette réserve n'exclut pas un souci d'*accentuation* de la texture. À l'instar du XV<sup>e</sup> siècle, le XX<sup>e</sup> siècle se laisserait alors identifier à un siècle des textures, un glissement épistémologique déplaçant l'accent de la *texture représentée* (la chair du monde) à la *texture ostensive* (la chair de la peinture).

Plusieurs exemples manifestent un tel glissement et confirment la domination de la texture. Si elle se manifeste avec la plus grande évidence dans l'œuvre de Malevitch déjà citée, l'accentuation de la texture trouve une manifestation systématique chez Van Gogh: par exemple, lorsqu'il représente le paysage, il fait du blé une épaisseur tressée et chahutée par le vent. Elle apparaît, de façon plus évidente encore,



Max Ernst, *L'Europe après la pluie*, 101 x 149 cm, 1933.  
© Succession Max Ernst/ADAGP (Paris) / SODRAC (Montréal) 2003.

chez les surréalistes qui, selon le cas, font prévaloir par cette entremise un rapport iconique au monde naturel (chez Magritte, la texture du bois d'une porte ou d'un mur de brique est considérablement grossie, comme par un effet de *zoom*) ou un rapport indiciel (les *frottages* de Max Ernst<sup>25</sup>). La texture *commande* alors la représentation de l'objet et, renouvelant l'organisation du visible, décrit un autre objet de sens.

Les *collages* surréalistes<sup>26</sup> présentent l'intérêt de réunir les deux régimes épistémologiques de la texture. Tantôt ils reproduisent la texture, tantôt ils présentent un fragment de l'objet lui-même, une feuille de journal par exemple: la texture *ostensive*. *Présenté* plutôt que représenté, l'objet agit alors « comme un véritable double comportant la modification maxima propre au double », selon l'expression de Deleuze<sup>27</sup>.

La valorisation du textural peut s'incarner dans la représentation d'une *hypoicône* en attente de stabilisation, un attracteur iconique venant le plus souvent en appui. L'exemple le plus célèbre est sans doute celui de W. Turner. Délaissant l'aquarelle et la peinture à l'huile pour explorer la plasticité de l'image numérique, nous pourrions ajouter certaines photographies et images télévisuelles actuelles<sup>28</sup> fondées sur les possibilités allusives du crénelage.

Enfin, une autre façon d'asseoir la suprématie texturale consiste à « ensevelir » la figure. L'exemple serait alors le peintre Eugène Leroy<sup>29</sup> qui, dans un premier temps, trace une figure avant de la recouvrir

de couches successives et discontinues à la façon du héros du roman de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*. L'exemple de ce peintre du Nord est particulièrement intéressant pour notre étude, car il montre comment une accentuation texturale peut faire « remonter » une ou plusieurs dominantes perceptives. Au lieu d'une simple accentuation d'une qualité, en l'occurrence la texture, la variation intentionnelle apparaît comme un *changement de perspective* qui configure l'objet de sens à partir de la présomption texturale et organise toutes les propriétés autour d'elle.

Lorsqu'il superpose des couches de peinture pour perdre la figure posée initialement, Eugène Leroy compose un objet de sens commandé par la texture, sur une *présomption texturale*. Pourtant, l'accumulation des épaisseurs de pâte actualise une seconde dominante, l'olfaction, parce que la peinture à l'huile sent si fort qu'elle risque, pour peu qu'on accumule les œuvres en un même endroit, d'incommoder le visiteur.

D'autres dominantes, d'ordre *thermique* et *auditive*, apparaissent de même dans une installation polysensorielle de J. Beuys, telle que *Plight* (1985) du Musée national d'art moderne : deux salles, reliées par un passage bas, qui accueillent un piano, un tableau noir et un thermomètre. Entièrement tapissées d'épais rouleaux de feutre, celles-ci dégagent une chaleur impressionnante et une étrange sonorité.

#### UNE ACTIVITÉ MÉTADISCURSIVE

Sur ces exemples intrigants, on voit s'ébaucher une dimension métadiscursive de l'art, une activité réflexive et commentative portant sur sa propre énonciation. En réorganisant l'objet de sens, la peinture s'affirme comme peinture et la sculpture, comme sculpture. Quelle serait la motivation d'une telle activité métalinguistique ? I. Rock<sup>30</sup> émet cette hypothèse invérifiable que l'accentuation de la texture, qu'il observe chez Van Gogh, procède d'un effort de l'œuvre visuelle pour se distinguer du trompe-l'œil, qui n'est pas de l'art. Nous ne nous satisferions pas de la simple ressemblance et exigerions de l'art qu'il se dise tel.

En peinture comme en sculpture, nous pouvons donner quelques exemples d'*ajouts* à la ressemblance : tel sculpteur a ajouté des côtes au thorax de son modèle ou exagéré l'amplitude d'un mouvement ; tel artiste du « pop art », Roy Lichtenstein, rappelle l'origine graphique de son image par un *usage hyperbolique* du *pixel* graphique. P. Virilio, par exemple, rapporte les propos de Rodin, qui oppose la représentation du mouvement donnée par la sculpture et le mouvement restitué par la photographie instantanée. L'artiste donne même raison à la sculpture qui, par ses moyens propres, ceux du volume, et en « exagérant » ce dernier, parvient à rendre compte du déroulement du geste dans le temps<sup>31</sup>.

Cette activité métadiscursive apparaît de même dans le graphisme numérique, qui ne cesse de rappeler son modèle génératif en accentuant des effets de *texture* fondés sur le carré. C'est à ce constat qu'aboutissait en tout cas une étude<sup>32</sup> du modèle plastique de l'artiste-informaticien John Maeda, qui met en évidence le *pixel* comme unité programmatique permettant d'élaborer des images publicitaires représentant une Joconde ou un tournesol. En pareils cas, l'*hyperbole* texturale ne saurait être imputée à une difficulté technique, dans la mesure où le numérique pourrait tout aussi bien dissimuler son origine en estompant la discontinuité du modèle récursif sous une continuité graphique.

#### DU VISUEL AU TACTILE

Ces divers exemples, tirés de l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, font en tout cas de la texture une qualité visuelle qui s'entremêle à la couleur, à la lumière et à l'éidétique. La texture est alors une propriété *haptique* au sens de Deleuze, relative à la vue qui « découvre (en elle-même) une fonction du toucher qui lui est propre et n'appartient qu'à elle »<sup>33</sup>. Partagée entre le visuel et le tactile, la texture est néanmoins une propriété accessible au toucher. C'est alors sur elle que se fonde l'*installation*.

L'éclatement des concordances synesthésiques et l'accentuation différenciée des qualités ancillaires sont

des constantes de l'installation. Ils renvoient à la définition même de l'installation qui est tantôt une *composition*, tantôt une *configuration* au sens de Bordron<sup>34</sup>, selon que ses parties diffèrent en genre ou par l'espèce. Une installation peut associer des peintures et des volumes, y mêler le son ou la photographie, par exemple. Les parties de l'installation peuvent signifier isolément, mais leur sens s'instruit nécessairement de façon globale: elles entretiennent donc une relation de *dépendance libre*, c'est leur deuxième caractéristique.

Cette hétérogénéité définitoire s'accomplit surtout dans un souci constant de rupture avec les conventions: si l'installation est un genre, c'est un genre fuyant qui défie les catégorisations et les styles, poussé à explorer de nouveaux territoires et soucieux de mettre en cause ses propres codes pour manifester cette «*inquiétante étrangeté*» qu'ont évoquée plusieurs auteurs<sup>35</sup>. L'hétérogénéité se trouve également confortée par un souci de *diversification épistémologique*, certaines parties revendiquant une fabrication par l'artiste quand d'autres relèvent plutôt de la tradition des «*ready-made*» ou, si l'on préfère, des objets trouvés. Ces quelques critères suffisent à faire de l'installation un champ voué à la diversification du sensible, où l'on s'affranchit des routines perceptives et de la «*forme générale*» des objets.

#### L'EFFET PASSIONNEL

Une dernière caractéristique de l'installation, sa composante pathémique, plus rarement aperçue, nous permettra d'entrer dans l'intimité de l'expérience perceptive pour observer l'ébranlement du corps propre.

Dans ses descriptions des installations, la critique d'art évoque souvent un *ébranlement*, un *effondrement*. Ce sont les termes mêmes de J. Kristeva à propos d'installations de Hans Haacke et de Bob Wilson visitées à la Biennale de Venise, qu'elle rapporte plus loin à des «*maladies de l'âme*»:

*Lorsque vous êtes devant ces débris, ces objets disséminés, vous ne savez plus qui vous êtes. Vous êtes au bord d'un vertige, d'un trou noir, d'un morcellement de la vie psychique que certains*

*appelleront psychose ou autisme. N'est-ce pas là le redoutable privilège de l'art contemporain que de nous accompagner dans ces nouvelles maladies de l'âme?*<sup>36</sup>

Or, un lien de causalité pourrait, selon nous, être fait entre cet effet passionnel, ces souffrances du corps-propre si difficiles à appréhender et l'éclatement du sensible. Une telle hypothèse peut être argumentée au moyen d'exemples qui révèlent:

- une mise en cause de la dominante visuelle, à son tour secondarisée;
- la promotion d'une dominante texturale appelant, en certains cas, une seconde modalité ancillaire;
- une modification du rapport au corps du sujet;
- une perturbation du corps propre occasionnant des effets de sens passionnels.

#### LE PAVILLON ROUGE

Pourtant présentée dans le cadre de la prestigieuse Biennale de Venise, l'installation que nous prendrons en exemple y est passée largement inaperçue au point que Kristeva, qui officiait pourtant en tant que membre du jury lors de cette Biennale de 1993, ne la mentionne pas à l'appui d'une argumentation dont elle assurait pourtant la meilleure validation<sup>37</sup>. Due à Illja Kabakov et intitulée *Le Pavillon rouge*, l'installation était présentée dans un pavillon national abandonné aux gravats et aux herbes folles, le pavillon de la CEI, appellation toute fraîche d'une Union soviétique juste défaite.

Cette installation sépare *spatialement* les modalités visible et tactile: le visiteur traverse le pavillon tout d'abord, dans une obscurité presque parfaite, avant d'accéder au jardin situé à l'arrière du bâtiment, où il découvre, dans la lumière éblouissante de l'été vénitien et sur fond de lagune, un petit kiosque rouge diffusant l'ambiance sonore d'un défilé populaire.

La dichotomie visible/tactile détermine un rapport différencié au corps propre: s'offrant essentiellement à la vue et à l'ouïe, sens *exotaxiques*, l'univers lumineux s'observe dans la *distance* et de façon *globale*, tandis que l'univers sombre, à prévalence tactile, est accessible par le contact de la main ou du corps entier



qui déambule entre cloisons et tas de gravats. Une perception distanciée pour l'univers visible; une *proximo-réception* pour l'univers tactile; une visée *globale et synthétique* contre une visée *locale et analytique* qui perçoit le monde sous forme de *fragments*.

Une telle séparation spatiale sous-tend en outre un contraste axiologique fondé sur l'opposition clair/sombre et la rencontre de deux *parcours modaux*. Le premier trajet s'effectue dans l'obscurité où la profondeur est centrifuge, restreinte, limitée au champ personnel immédiat du visiteur, si ce n'est à son enveloppe corporelle. Quoique *réponsive*, une telle perception ne se conçoit cependant pas hors d'une *protension*<sup>38</sup>, dans la mesure où le visiteur, dépourvu des commodités qu'offrirait un *champ périphérique*, doit « promener » pour ainsi dire son champ perceptif dans la pénombre, saisir des « prises » sur les parois verticales et tâcher d'éviter les gravats pour progresser jusqu'à la sortie.

Si l'on perçoit aisément la *dimension pathémique* de ce parcours narratif et modal, le visiteur – l'hypothétique visiteur –, qui vient d'expérimenter le vaste registre émotionnel des espaces proches, aura sans doute vérifié l'*incidence sémantique* de ce trajet sur le suivant. De la même façon que le *si* conservait nécessairement, pour Greimas, la mémoire d'un *non* antérieur, la perception de l'univers du jardin est en effet sémantisée, « euphorisée » par la périlleuse progression dans le noir qui précède.

#### L'OBSCURITÉ ET L'ENVELOPPE

*Le Pavillon rouge* de Kabakov est à maints égards exemplaire: parce qu'il procède à la séparation des modalités de la façon la plus radicale sans doute, l'obscurité qui sépare visible et tactile défait les synesthésies, instaure l'affect de l'installation et impose le caractère aventureux, hypothétique d'une quête. Lieu commun de l'installation, cette obscurité – le plus souvent une pénombre – s'observe notamment chez Louise Bourgeois (qui place même ses sculptures « traditionnelles », de marbre ou de bois, dans la pénombre). L'efficacité pathémique de

l'obscurité se double, plus largement, d'une fonction épistémologique, puisque celle-ci produit un effet de rupture énonciative et fait office de *contour d'énoncé*. Dépourvue des procédures conventionnelles que sont le cadre pour la peinture et le socle pour la sculpture, l'installation réclame un *contour d'énoncé ad hoc* qui circonscrit la scène narrative. Tenant lieu de contour, l'obscurité assure ainsi l'insertion d'un *alors-ailleurs* dans l'isotopie quotidienne et produit ce basculement spatial et temporel bien connu au théâtre: le noir.

L'obscurité assure donc la rupture énonciative qui manque à l'installation: c'est sa fonction la plus élémentaire. Très souvent, elle vient en appui d'un autre dispositif épistémologique, l'*enveloppe*, comme nous l'avons par ailleurs observé dans les cellules et tanières de L. Bourgeois<sup>39</sup>. Déjà utilisée dans le *Merzbau* de K. Schwitters, l'enveloppe assure aussi la rupture énonciative d'*habitacles*, tels *Le Jardin d'hiver* de J. Dubuffet ou les structures de plâtre d'Absalon.

#### CONCLUSION

Lorsque la texture est dégagée de l'équivoque qui tantôt la conçoit comme *représentation* et tantôt comme *ostension*, elle s'impose comme un possible fil conducteur de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, de l'art moderne à l'art actuel. En entraînant d'autres dominantes, olfactives, thermiques ou auditives, l'accentuation de la texture permet d'abolir les routines perceptives et, associant les sens autrement, élabore sans cesse d'autres objets signifiants. Passant du visuel au tactile et dominant la peinture comme l'installation, la texture diversifie le sensible en lui ajoutant une épaisseur, une *intensité* supplémentaire. Sur ce constat, notre plaidoyer en faveur de cette dimension ancillaire rejoint le magnifique hommage rendu par P. Ricœur à l'art de son temps:

[...] c'est lorsque la peinture a cessé, au XX<sup>e</sup> siècle, d'être figurative que l'on a pu prendre enfin la pleine mesure de [la] *mimésis*, qui a justement pour fonction, non pas de nous aider à reconnaître des objets, mais à découvrir des dimensions de l'expérience qui n'existaient pas avant l'œuvre.<sup>40</sup>



## NOTES

1. M. Serres, *Les Cinq Sens*, Paris, Hachette, (1985) 1998, p. 25.
2. E. Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, t. 3, Paris, Éd. de Minuit, 1972, p. 89.
3. J. Ninio, *L'Empreinte des sens. Perception, mémoire, langage*, Paris, Odile Jacob, (1989) 1996, p. 61.
4. F. Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1987, p. 68.
5. Groupe  $\mu$ , *Traité du signage visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 70.
6. Pour le Groupe  $\mu$ , la synesthésie suppose une équivalence entre le tactile et le visuel (voir à ce sujet la note de leur définition, p. 425). Nous la décrivons plus simplement comme une concordance intersensorielle.
7. *Ibid.*
8. F. Saint-Martin, *op. cit.*, p. 65.
9. Pour les deux conceptions de la couleur, nous renvoyons par exemple à J. Itten, *Art de la couleur. Approche subjective et description objective de l'art*, Paris, Dessain et Tolra, (1961) 1999, et à la synthèse faite par M. Brusatin, *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, (1985) 1996.
10. J. Fontanille, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, P.U.F., 1995.
11. E. H. Gombrich, *L'Art et l'illusion*, Paris, Gallimard, (1971) 1996, p. 280.
12. Groupe  $\mu$ , *op. cit.*, p. 70-71.
13. J. Maeda, *Maeda at Media. Journal d'un explorateur du numérique*, Paris, Thames & Hudson, 2000, p. 250.
14. A. Lhote, *Traité du paysage et de la figure*, Paris, Grasset, 1978, p. 109.
15. Pour affiner la typologie, on se reportera à M. Baxandall, *Ombres et Lumières*, Paris, Gallimard, 1993.
16. E. H. Gombrich, *Ombres portées, leur représentation dans l'art occidental*, Paris, Gallimard, 1995, p. 29.
17. E. H. Gombrich, *L'Art et l'illusion*, (1971) 1996, p. 38.
18. M. Guillot, *Variété des couleurs obtenues en peinture avec un seul pigment. Problèmes de la couleur*, p. 169, cité par F. Saint-Martin, *op. cit.*, p. 66. Nous avons souligné.
19. F. Saint-Martin, *op. cit.*, p. 67. L'auteur reprend G. Kanisza.
20. J. Ninio, *op. cit.*, p. 65.
21. F. Saint-Martin, *op. cit.*, p. 23.
22. P. Monnier et L. Saksis, *L'Œil, les yeux, cette reproduction*, Rome, Villa Médicis, 1993, non paginé.
23. Avec de nombreux auteurs, H. Alekan a montré comment reproduire la fiction de la propagation de la lumière et produire des ombres variables en directivité, en surface et en intensité. Voir à ce sujet H. Alekan, *Des lumières et des ombres*, Paris, Éd. du collectionneur, 2001, p. 31.
24. J. Ninio, *op. cit.*, p. 61 et suiv.
25. À l'entrée « frottage », le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* précise : « Frottage : procédé découvert par Max Ernst le 10 août 1925. Le procédé de frottage ne reposant que sur l'intensification de l'irritabilité des facultés de l'esprit par des moyens techniques appropriés, excluant toute conduction mentale consciente, réduisant à l'extrême la part active de celui qu'on appelait jusqu'alors "l'auteur", ce procédé s'est révélé le véritable équivalent de l'écriture automatique ». B. Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, José Corti, 1995, p. 12.
26. Le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* donne cette définition du collage : « Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage » (Max Ernst). « Il est quelque chose comme l'alchimie de l'image visuelle. Le miracle de la transfiguration totale des êtres et objets avec ou sans modification de leur aspect physique ou anatomique » (*op. cit.*, p. 7).
27. G. Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, P.U.F., (1968) 1989, p. 4.
28. Nous reportons le lecteur à notre texte « Eric Sanchez, les images et les fantômes », *Art présence*, n° 43, juillet-août-septembre 2002, p. 20-23.
29. Nous reportons également à « Plasticité et signification, le cas d'Eugène Leroy », *Protée*, vol. 27, n° 2 (« La Réception »), p. 125-132.
30. I. Rock, *La Perception*, Paris, De Boeck, 2001.
31. « Si l'ensemble est faux dans sa simultanéité, concède Rodin, il est vrai quand les parties sont observées successivement, et c'est cette vérité seule qui importe puisque c'est elle que nous voyons et qui nous frappe ». Voir à ce sujet P. Virilio, *La Machine de vision*, Paris, Galilée, 1988, p. 15.
32. A. Beyaert, « L'esthétique du pixel. L'accentuation de la texture dans l'œuvre graphique de John Maeda », *Communication et langages* (à paraître).
33. G. Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, Éd. de la différence, 1984, p. 99.
34. Les deux types d'assemblage sont décrits dans J.-F. Bordron, « Les objets en parties. Esquisse d'ontologie matérielle », dans J.-C. Coquet et J. Petitot (sous la dir. de), *Langages*, n° 3 (« L'Objet sens et réalité »), septembre 1991, p. 58.
35. Je me réfère notamment à M. Regimbald, « L'installation, cette inquiétante étrangère », *Espace* (sculpture), n° 17, automne 1991, p. 6-11.
36. J. Kristeva, *Sens et non-sens de la révolte. Pouvoirs et limites de la psychanalyse I*, Paris, Fayard, 1996, p. 52.
37. Dans le catalogue de la Biennale, l'œuvre est laconiquement mentionnée par son titre et un croquis, la photographie d'illustration représentant une installation antérieure de Kabakov, *Les Toilettes*. Voir à ce sujet *XLV esposizione internazionale d'arte*, Venise, Éd. Marsili, 1993, p. 104-105.
38. « Quand la main est en contact avec l'objet-cible, elle ne dispose pas, comme dans le système oculaire d'un "champ périphérique" ayant une valeur d'appel et pouvant fournir des points d'ancrage. Le sujet doit donc effectuer intentionnellement des mouvements d'exploration dans l'espace de travail pour chercher (s'ils existent) des repères extérieurs », dans Y. Hatwell et alii, *Toucher pour connaître. Psychologie cognitive de la perception tactile manuelle*, Paris, P.U.F., 2000, p. 2.
39. A. Beyaert, « Retiens la nuit. L'obscurité dans l'installation contemporaine », *Voir barré*, n°s 24-25 (« Figures de la nuit »), décembre 2002, p. 40-51.
40. P. Ricoeur, *La Critique et la Conviction : entretien avec François Azouvi et Marc de Launay*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 260.

# LUMIÈRES ET PROFONDEUR ÉPISTÉMIQUE

FRANÇOISE PAROUTY-DAVID

[...] voir c'est toujours voir plus qu'on ne voit.  
Merleau-Ponty (2002 : 295)

La sculpture ou l'architecture produisent des objets plastiques phénoménologiquement déployés dans un espace réel et appréhendés dans cet espace en trois dimensions, qui intègre les mouvements de la lumière naturelle. Il en est autrement de l'artefact pictural :

*Quoi qu'on puisse dire par ailleurs de la lumière, on ne peut nier qu'elle soit d'une légèreté absolue, ni lourde ni résistante; au contraire elle est purement identique à elle-même et ne se rapporte qu'à elle-même; c'est la première idéalité, la première identité dans la nature. Dans la lumière, la nature commence à devenir subjective [...]. Par cette qualité plus idéale, la lumière devient le principe physique de la peinture. (Hegel, 2002 : 22)*

Tel est l'un des principes fondamentaux de la leçon d'esthétique de Hegel. La peinture réduit ces trois dimensions à la surface plane, elles ne sont donc pas « présentes en elles-mêmes, dans leur réalité propre; elles ne sont rendues apparentes et visibles que par cet élément physique » (*ibid.* : 24), par la représentation de la lumière et de son ombre, du clair et de l'obscur. En regard de ce préalable théorique, on peut considérer celui, pragmatique, d'Henri Alekan, chef-opérateur de cinéma et manipulateur de lumières : « L'apparence des choses, des formes, est le fait de la lumière. Son absence détruit l'objet, puisqu'il n'est plus perçu. [...] La lumière donne à voir, mais plus encore, elle donne à penser » (2001 : 12-14). D'un point de vue sémiotique enfin, toute spéculation sur la peinture apparaît comme une spéculation sur la lumière. La configuration sémiotique de la lumière se présente comme

*[...] une construction dont les catégories constitutives devraient permettre de décrire les effets de sens nés des interactions (déictiques, modales, passionnelles...) entre l'activité perceptive-énonciative d'un sujet et le gradient de l'énergie. (Fontanille, 1995 : 28)*

L'histoire de l'art offre, dans sa classification, quelques repères aisés sous des dénominations historiques qui figurent cette dialectique de la lumière en peinture: clair-obscur, luminisme, ténébrisme, nocturnes, diurnes, etc., et c'est dans ce corpus que nous puiserons une œuvre particulière du Caravage<sup>1</sup> visible au Louvre: *La Mort de la Vierge* (1606). La scène illustre un très bref récit biblique, qui a donné lieu à maintes représentations peintes ou sculptées, dans lequel se retrouvent toujours les mêmes acteurs: la Vierge entourée des douze apôtres, de Marie-Madeleine et parfois du Christ. La mort de la Vierge est habituellement considérée comme un court sommeil d'où elle fut miraculeusement enlevée par les anges pour être conduite au Ciel<sup>2</sup>. Notre critère de choix est l'intérêt de la coprésence de deux registres distincts dans un énoncé qui relève simultanément de l'*humain* et du *divin*: du *divin* par son titre, la référence mythique qu'il implique ainsi que l'auréole de Marie, bien qu'à peine visible; notre perception est alors guidée par un savoir plaqué sur l'énoncé plus que par une réelle capacité à voir, qui cependant nous conduirait à discrétiser d'autres repères de l'ordre de l'*humain*. Notre première tâche sera d'évaluer dans quelle mesure la lumière intervient dans cette possible appartenance à l'une ou l'autre de ces catégories. Elle nous conduira à analyser comment la lumière participe de la composition d'ensemble pour construire une synesthésie, puisqu'elle ne donne pas seulement à voir, mais aussi à entendre et à toucher, en soulignant le rôle du corps dans la saisie de l'œuvre d'art. Au-delà, nous valoriserons l'interaction entre cet objet particulier, animé des variations de l'intensité lumineuse, et le sujet percevant, qui est amené à explorer une plus grande profondeur épistémique.

#### OU L'ART DE FAIRE APPARAÎTRE DEVIENT LE PRINCIPAL OBJET

Évidence: la lumière fait voir. Mais quoi et comment? Condition de visibilité, la lumière est bien le principe physique de toute représentation picturale, et les propriétés de la lumière procèdent de la composition d'ensemble de toute image, puisque la



Le Caravage, *La Mort de la Vierge*, 1606. 2,45 x 3,69 m. Musée du Louvre, Paris.

perception est sémiotisée. Ces propriétés construisent les lignes structurantes de l'expression et du contenu, étant donné qu'elles sont un élément de la sémiose: *topologique*, puisqu'elle conjoint ou disjoint des points de l'espace énoncé et, en cela, le hiérarchise; *éidétique*, puisqu'elle révèle ou oblitère les contours et les volumes; *chromatique*, puisque la couleur est un phénomène physique, un produit de la lumière. Elle indique de la sorte un parcours à effectuer dans l'espace énoncé en fonction des oppositions de toute nature, plus ou moins fortement accentuées.

*La Mort de la Vierge* offre une perspective peu profonde, réaliste, dans une scène d'intérieur dont on aperçoit le plafond et le mur du fond. Dans cet arrière-plan, les sources de lumière hors champ déterminent des zones ombrées, qui dessinent la verticalité du mur par un léger modelé, et participent ainsi de la mise en place de cette faible profondeur, tandis que des zones plus lumineuses avancent vers

l'observateur, quelque peu segmentées et orientées par des points d'impact sur les acteurs. Si l'on retient l'idée d'une échelle de clarté, comme celle qu'emploient les opérateurs de cinéma pour rendre compte des gradients de lumière présents dans l'image et qu'ils objectivent avec une cellule photoélectrique, on peut dire que l'énoncé présente une échelle très courte d'un noir transparent à l'ocre clair sans blanc, en passant par le rouge. Dans cet ensemble de faible amplitude, la saisie reste impressionnante et la qualité de la lumière, qui se laisse mal cerner, évoque une luminosité diurne qui perce à l'économie dans un espace restreint. Lorsque nous parlons de lumière dans un énoncé pictural, rappelons qu'il s'agit de sa représentation chromatique, de la plasticité des procédures qui en donnent l'illusion et par lesquelles, il faut bien le reconnaître, elle éclaire ou assombrit l'ensemble. On sait par ailleurs, et Alekan le signale, que, sans effet solaire, la perception du temps, comme moment de la journée, disparaît d'une image: à l'aurore correspondent des lignes de lumière horizontales, au zénith, des lignes verticales et, entre les deux, des obliques, qui situent dans des temps intermédiaires précisés par l'angularité des ombres projetées. Chez Le Caravage, la vectorialisation oblique de l'espace, par la percée lumineuse dans une obscurité dominante, temporalise la scène, mais de manière imprécise: début ou fin de journée, peu importe, puisque, dans l'illustration d'un récit biblique, l'essentiel est d'imposer une équation entre lumière et sacré. À cette ambiguïté s'ajoute l'effet de clôture, produit tout autant par l'ombre dominante que par le cadrage, qui tire encore l'énoncé vers une temporalité incertaine et figée; cet effet de clôture a pour conséquence de stopper le programme narratif dans un temps qui se dilate, dans une sorte de déhiscence du temps. En somme, ces opérations construisent un univers baroque type, au sens où l'entend Deleuze:

*[...] la chambre obscure n'a qu'une petite ouverture en haut [...] la lumière ne pénètre que par des orifices si bien coulés qu'ils ne laissent rien voir du dehors, mais illuminent ou colorent les décorations d'un pur dedans. (1997: 40)*

Et l'on imagine aisément la seconde enveloppe isomorphe que serait celle de l'édifice religieux, auquel le tableau était destiné, et qui accentuerait encore l'effet de clôture. La saisie ne peut qu'en être ralentie et le tableau constitue ce que Merleau-Ponty appelle un *monde*, c'est-à-dire:

*[...] un ensemble organisé, qui est clos, mais qui étrangement est représentatif de tout le reste, possède ses symboles, ses équivalents pour tout ce qui n'est pas lui. La peinture pour l'espace par exemple. (2002: 272)*

Il nous semble que c'est tout aussi vrai de la lumière qui définit l'espace représenté. Le tableau n'est donc pas ouverture sur un espace, mais embrayage, jonction par pénétration et prolongement du champ de l'observateur dans ce monde clos.

*Les mêmes éléments sensibles y signifient autre chose que dans le monde prosaïque [...], la structure sensible ne peut être comprise que par sa relation au corps, à la chair. (Ibid.: 273)*

C'est pourquoi nous soulignerons ultérieurement la nécessaire fusion des sens dans la synesthésie comme source du sens.

À ce stade de l'observation, nous pouvons hésiter entre deux formulations qui ont des conséquences sémantiques très différentes. C'est là un point crucial qui oriente le sens global de l'énoncé et qui correspond à une intentionnalité lisible dans les modalités de manipulation discursive menant à des fins rhétoriques: soit nous dirons que les objets éclairés orientent l'attention de l'observateur sur la ligne de lumière qui, de proche en proche, les conjoint, et à laquelle ils renvoient de manière indicielle; soit que, inversement, le parcours de la lumière attire le regard sur les objets qu'elle révèle.

- Dans le premier cas, la lumière *se fait voir*. Le rideau, qui théâtralise la scène en formant comme un grand dais au-dessus du tiers de la toile, et dont la chute verticale est la partie la plus éclairée, donne le ton, au sens propre d'un énoncé où le rouge domine. La réflexion lumineuse qui détermine la saturation de la couleur a une fonction *indicielle*, elle renvoie le regard vers la source et la désigne: la lumière est à

elle-même sa propre cible par réflexion. Le vêtement de la Vierge, de même couleur, a la même fonction, mais cette fois accentuée, parce qu'il est cerné des seules taches claires de l'ensemble qui créent un embrayage sensible plus rapide. La lumière, hors champ et seulement réfléchi, devient la cible finale de l'observateur dans l'espace d'énonciation, elle régit le regard du bas vers la périphérie haute et extérieure au format vertical: «s'extravasant», elle tire l'interprétation vers le *divin*, selon un des traits de l'inventaire baroque chez Wölfflin, et demeure cohérente avec le titre du tableau qui joue le rôle d'attracteur sémantique.

- Dans la seconde hypothèse, qui n'invalide pas la précédente, les fonctions sont inversées. La lumière *donne à voir*, elle est agent, sa fonction est *monstrative* et concerne tous nos sens: le regard s'arrête dans son parcours, les corps sont l'ultime cible et, avec eux, l'*humain* dans sa chair. Le rayon lumineux oblique éclaire des parties pour construire un tout signifiant. Métonymiques des corps laissés dans l'ombre, ces parties ont pour justification d'élaborer l'isotopie de la douleur qui imprime la chair. En somme, le rai de lumière arbitre les formes, opère une déclinaison lumineuse des parties du corps où nous pouvons lire la pathémisation. Le rai synthétise à lui seul le schéma narratif fondé sur l'opposition mort/vie conjuguée à l'opposition repos/souffrance. Toute une ontologie parcourt ce trait de lumière dominant.

Dans ce tableau commenté par Alekan, le schéma de la lumière le confirme. Alekan le construit sur une discrétisation, à la fois qualitative et quantitative, entre lumières directionnelles principales, secondaires et tertiaires. Les premières, écrit-il, constituent

[l']axe principal [qui] devient le siège du développement de toute la structure-lumière *qui va s'organiser autour et avec lui [...]. Il domine l'ensemble par sa directivité et la puissance de son flux: c'est la lumière-clef.* (Alekan, 2001: 127)

Les secondaires architecturent «le lieu par un *volume-lumière*» et sont d'une puissance inférieure. La lumière tertiaire est «due aux multiples jeux des surfaces à matériaux réfléchissants. C'est par excellence la

lumière des nuances et des transitions» (*ibid.*). Le schéma atteste de la primauté absolue de la direction oblique et descendante décrite dans la mise en place des lumières, tertiaires pour la plus large part. Toutes convergent sur le corps mort et sur les plus proches acteurs. C'est presque une lumière unidirectionnelle à laquelle Alekan accorde un pouvoir-hiérarchiser:

[...] en éclairage unidirectionnel l'intensité du flux lumineux, engendrant les jeux d'ombres, crée de ce fait des rapports intensité-densité proportionnels au flux lumineux qui a été générateur du complexe lumière-ombre: plus l'intensité lumineuse est grande et plus la densité des ombres est accusée, et inversement. (*Ibid.*: 34)

À la périphérie proche de cette diagonale dominante, le conflit entre ombre et lumière se résout dans son terme complexe, le *clair-obscur*, là où la lumière est plus diffuse et pourvue d'ombres qui pathémisent encore davantage l'énoncé en affirmant la richesse des sensibilités contenues et maintenues dans l'ombre. En fait, les couleurs jaillissent du noir et la technique de préparation, présentée par F. Bardon, l'explique:

*Le travail consiste à affronter la surface du support [...] cette surface n'est pas nulle ni ne sert de repoussoir aux couleurs, mais la préparation à base de terre d'ombre est une couleur avec laquelle les autres couleurs doivent compter, l'ocre et le rouge sont posés dans ce noir, et l'acte de peindre se situe entre le noir et la forme/couleur, laquelle émerge dans son fond originel qu'elle modifie autant qu'elle est conditionnée par lui.*

(Bardon, 1997: 150)<sup>3</sup>

Les rouges assurent «le triomphe du noir, comme matière, matrice originelle de toute chose» et sont comme «suspendus dans cette noirceur souterraine» aux modulations savantes «noir bruni, grisé, beigé, ocré, rougeoyant, bleuissant» (*ibid.*: 78). Greimas corrobore cette figure chromatique de la rétention quand il note, dans *De l'imperfection*:

*L'absence de couleur qu'est le noir cache donc une présence bariolée explosive. Les ténèbres parfaites contiennent virtuellement toutes les couleurs, toute la beauté du monde, elles sont la couleur protopathique.* (Greimas, 1987: 51)

Dans les œuvres ultérieures du Caravage (*David tenant la tête de Goliath*), on sait que la syntaxe chromatique «nu ocre/drapé rouge/fond noir» évoluera vers la disparition du rouge pour qu'éclate le seul conflit ombre/lumière dans un contraste maximal. Il est certain que, d'un point de vue anthropologique, le noir, perçu comme générateur d'angoisse, est dysphorique. Cette conception est fondée sur de multiples explications: notre néant originel, l'anéantissement de la perception visuelle et de l'action, la convocation de sens substitutifs moins exercés, tout se conjugue pour accentuer le ralentissement dans la saisie cognitive et augmenter la pathémisation.

Le conflit entre l'effet d'éclairage et l'effet de chromatisme est particulièrement perceptible à l'extrémité de la diagonale. Ainsi, quand le rai de lumière oblique se heurte à l'horizontale rouge et lumineuse du corps mort qui obstrue cette verticalité du format dans un espace plein et sombre, il aboutit, comme toutes les autres lignes, sur cet actant de contrôle opaque qui concentre l'intensité lumineuse, obstacle tangible et dense de la mort du corps, soit au *somatique* et non au *divin*. Paradoxalement, par ce choc visuel, l'observateur est conduit à l'invisible et à l'irreprésentable, au spéculatif sur la grande question, celle de la mort, univers obscur où le sens s'approche difficilement dans les modulations du rouge jailli du noir.

*D'où le procédé de l'ébauche, qui est le procédé supérieur de la technique de l'émergence. L'ébauche ne concerne pas le seul détail, tel le pied de la Vierge, à peine sorti. Elle est un véritable moyen d'expression, une manière de connaissance du réel qui ne se laisse cerner que par fragments. (Ibid.: 191)*

Nous comprenons ce rapport visible/invisible à la manière de Merleau-Ponty, qui recommande dans ses notes de travail:

*[de] ne pas considérer l'invisible comme un autre visible «possible», ou un «possible» visible pour un autre: ce serait détruire la membrure qui nous joint à lui. [...] L'invisible est là sans être objet, c'est la transcendance pure, sans masque ontique. Et les «visibles» eux-mêmes, en fin de compte, ne sont que centrés sur un noyau d'absence eux aussi. (2002: 278)*

C'est dans ces modalités du visible qui ouvrent à l'invisible, et qui sont régies par la lumière, que se joue la synesthésie.

#### OMBRE ET SILENCE

Le Caravage éclaire avec parcimonie, d'une part, les crânes chauves, le visage de la Vierge de trois-quarts-face et la nuque découverte de la pleureuse prostrée et, d'autre part, essentiellement la chair des mains des apôtres lorsqu'elles surgissent de l'ombre. C'est aux mains éclairées que nous lirons d'abord le mutisme. De gauche à droite, la première main ouverte aux doigts tendus marque l'arrêt lié à la surprise; la deuxième, sur une bouche, retient un cri; une autre essuie des larmes; une quatrième, contractée, supporte un visage méditatif; la dernière prend appui sur un genou pour soutenir le poids du corps. Toutes, dans les ocres plus ou moins saturées de la chair, sont crispées, dans la *réretention*, et seules les deux mains de la Vierge sont inertes. Dans *La Mort de la Vierge*, pas de traits spécifiques aux visages représentés, seuls comptent mains et crânes soumis à la lumière des vérités passionnelles profondes, *incarnées et muettes*, dans des êtres qui comptent plus pour ce qu'ils figurent que pour leur «apparaître».

La déformation des quatre bouches ouvertes le confirme. Elles peuvent laisser supposer gémissements et lamentations, parce qu'elles sont dans une obscurité qui étouffe les bruits, ce qui contribue à l'idée que, plus que la parole articulée, elles sont l'expression d'une sensation. La forme amplifiée de telles manifestations, comme le cri, éclaterait nécessairement en pleine lumière parce qu'il y a une concordance des intensités dans les signes de la représentation. Le silence est lié à la valeur pathémique de l'ombre dans une narration; ils sont du même ordre, celui de l'*obstruction* qui crée un obstacle dans l'accès au visible comme à l'intelligible. C'est dans ce sens que l'entend Fontanille dans sa modalisation cognitive de l'espace: «L'obstruction caractérise tout ce qui est masqué, difficilement saisissable, incomplet, ou peu reconnaissable, comme négation de l'exposition» (1989: 55). Cette modalité



particulière à fonction d'atténuation rejoint la thèse de N. Roelens<sup>4</sup>, selon laquelle le cri perçu dans la bouche ouverte «enlève à l'humain son attribut constitutif: le verbe comme propre de l'homme». Nous considérons que le cri est, en effet, «une action bestiale, inhumaine», mais que la retenue qui caractérise notre énoncé recatégorise en humain du fait de la rection des forces d'expression. Il n'en demeure pas moins que la mimique buccale est de l'ordre du gestuel et de l'expression de l'affect. En somme, la douleur ne se dit pas ou se dit à voix basse, mais la lumière toujours réduite la souligne dans une gestuelle tout en retenue. De même qu'il faut du temps pour saisir les détails dans l'ombre, il faut du temps pour pénétrer ce monde de sensibilité tacite: les variations de l'intensité lumineuse impliquent une accommodation.

Retenue des gestes dans la lumière et extériorisation modérée des cris étouffés par l'ombre: tout se passe dans le ténu, comme si l'intensité lumineuse actantialisait les individus, la clarté incitant à la rétention du geste, l'ombre favorisant un peu l'extériorisation par la voix. Tout se passe aussi comme si s'exerçait une complémentarité, entre signes iconiques et plastiques, en forme de *chiasme*, complémentarité entre deux faces d'un tout explicité par l'énoncé visuel du Caravage qui met en scène les perceptions en connivence. Merleau-Ponty utilise le trope:

*Il faut bien que la parole entre chez l'enfant comme silence, perce jusqu'à lui à travers le silence et comme silence [...]. C'est ce négatif fécond qui est institué dans la chair, par sa déhiscence – le négatif, le néant, c'est le dédoublé, les 2 feuillets du corps, le dedans et le dehors articulés l'un sur l'autre. [...] Il n'est pas besoin d'un spectateur qui soit des 2 côtés. Il suffit que, d'un côté, je voie l'envers du gant qui s'applique sur l'endroit, que je touche l'un par l'autre [...] le chiasme est cela: la réversibilité. (2002: 211)*

Il nous semble que la réversibilité est articulée ici par cette synesthésie qui nous donne à comprendre que la lumière, dans ses variations, est le vecteur qui conjoint des manifestations réparties sur plusieurs de nos sens.

Ce chiasme sensoriel entre visible et audible fait émerger le sens qu'il faut chercher dans une zone encore plus dense, plus invisible:

*Le seul lieu où le négatif soit vraiment, c'est le pli, l'application l'un à l'autre du dedans et du dehors, le point de retournement – [...] il y a dedans et dehors tournant l'un autour de l'autre. (Ibid.: 311-312)*

#### LA COURBURE ET LE PLI

Certes, nous l'avons vu, l'intensité discrétise les configurations des crânes, les reliefs noueux des mains osseuses comme l'aplat de la nuque lisse de la jeune fille; elle fait toucher la chair par synesthésie qui, si elle conjoint le plus souvent les sensations et leurs représentations visuelles et auditives, recouvre également des correspondances tactiles, voire kinesthésiques. Et cette nuque attire notre attention sur toutes les lignes courbes de l'énoncé qui ne contient aucune ligne droite, si l'on excepte les vecteurs virtuels qui schématisent les tracés de lumière. Elle nous semble surtout prototypique des attitudes de tous ces corps inclinés et comme re-pliés sur eux-mêmes, dans un mouvement proprioceptif qui signe encore la retenue. Mais ce corps-là est, au premier plan, pointé par l'extrémité de la diagonale de lumière, et vu de dos dans toute l'éloquence d'une telle corporalité sur laquelle le regard se fixe, en outre parce qu'il parfait le cercle des témoins et qu'ainsi «il devient, en termes barthésiens, le *punctum* de la toile» (Banu, 2000: 50). Banu situe historiquement la position de dos à la première Renaissance:

*Auparavant, consacrée à son dialogue avec le sacré, la peinture religieuse ignore le personnage vu de dos, car personne ne peut se dérober à la surveillance de l'œil divin et nulle dérogation n'est possible. L'Homme de dos ferait écran et brouillerait l'échange, car, par sa simple posture, il affirmerait un début d'indépendance, l'amorce d'une autonomie. (Ibid.: 47-48)*

Montrer le dos s'inscrit donc en rupture avec la référence définitive au sacré et, simultanément, cristallise la rupture avec l'observateur. Caravage, par le choix de ce procédé d'énonciation, souligne la capacité de la lumière à désigner encore un repère qui

s'ajoute aux précédents pour modifier l'appartenance catégorielle de l'énoncé : à l'apparente lisibilité canonique se substitue une interprétation de l'ordre du *secret* et de l'*humain*, dans sa dimension pathémique. Le corps vu de dos est le signe de l'ambigu, de l'hypothétique, le contraire de l'absolu, du dogmatique; soustrait à l'exposition du visage, il est le signe de l'absorption dans une intériorité où l'on s'absente du monde en s'isolant du groupe. En créant une perturbation du visible, le corps écarte l'observateur du réel et le conduit à l'invisible parce qu'il désigne un espace encore plus clos sur une obscurité totale (et un silence acquis par l'isolement), car le corps est coupé de la pleine lumière où la nuque est exposée. La position contraire serait la verticalité, la frontalité et la verbalisation qui fondent la pratique théâtrale dans la majorité des cas et qui reconnaissent l'altérité. Ce corps nous montre le chemin du dehors au dedans, là où « ce que l'on ne voit pas a la priorité sur ce qui se montre » (*ibid.* : 158).

Cet effet de profondeur se retrouve dans les drapés et les étoffes, dont le trait commun est le pli. Deleuze remarque combien les plis accrochent la lumière dans les effets de matière et de texture en raison de « la concavité et la convexité du rayon lumineux » (1997 : 52). Saturant ou désaturant les reliefs et les creux, celui-ci accuse l'aspect, la souplesse et la lourdeur qui créent la forme, jamais donnée mais construite par la lumière. Nourri de la philosophie de Leibniz, Deleuze attribue aux matières et aux textures – toutes indifférenciées ici – le pouvoir de renvoyer à des forces primitives, qui sont celles de l'âme, et aux plis de poser la forme comme « paysage mental ». Ils habillent l'ombre, désignée par la pointe du tombé rouge, où les corps sont tous également revêtus de plis qui brisent les enveloppes corporelles et noient les contours dans l'unité forte d'« une puissance d'enveloppement et de développement » (*ibid.* : 33). Serrés les uns contre les autres dans ce *continuum* d'opacité « diversifié par les plis comme un derme à vif » (*ibid.* : 6), ils induisent, à partir de cette synesthésie tâtonnante et dysphorique, un parcours indéterminé, subjectif et intérieur. Toutes ces têtes courbées ignorent le grand drapé au-dessus

d'elles qui n'offre aucune percée vers une quelconque sphère supérieure, un autre « étage » qui, dans l'art baroque, serait représenté, selon Deleuze, au-delà du pli séparateur entre haut et bas. Sans échappée possible chez Le Caravage, le refuge se situe dans cet autre espace complexe et infini, figuré dans les multiples replis noirs de la matière. Ils sollicitent donc des forces intérieures, et les rares objets éclairés du tableau deviennent destinateurs pour l'observateur, qui est guidé vers les zones d'ombre et de fascination. « Ces plis [...], constitués sur la toile opaque, représentent les connaissances innées mais qui passent à l'acte sous les sollicitations de la matière » (*ibid.*).

S'il nous paraît impossible, au terme de cette analyse, de proposer une hiérarchie figée des sensations qui se confrontent dans les processus synesthésiques, il nous semble indispensable de distinguer le cas particulier des artefacts picturaux (produits pour être vus dans la majorité des cas). Dans ce cadre, le voir, composante majeure, médiatise et asservit toute autre sensation qui pourrait être dite mineure, mais il demeure lui-même régi par l'utilisation que l'énonciateur fait de la lumière. Celui-ci a donc la capacité de modaliser l'observateur en effectuant des manipulations plastiques qui construisent une rhétorique propre.

#### DU DEHORS AU DEDANS

C'est par les effets de lumière que le dehors et le dedans se rejoignent, créant un système unifié autour des rapports intimes et charnels avec les choses secrètes ou mystérieuses ou, bien entendu, métaphysiques. La faible intensité dominante est riche de conséquences : par l'homogénéisation des formes et des couleurs, elle incite l'observateur à dépasser les apparences et les surfaces pour pénétrer l'invisible par la connivence des sens et à se laisser enclorre dans cet espace incommensurable et profond, ou envoûter, dirait encore Merleau-Ponty. Le vecteur de clarté conserve sa fonction monstrative et permet l'émergence de quelques points d'entrée dans cette enveloppe close sur le sombre, l'étouffé, le replié, le dense, le dedans, d'où la figure totalisante de la *concentration*, qui est

convergence et contention de l'épars. Il apparaît alors que, à l'inverse de ce qui se produit dans le monde réel, les tensions sont chiasmiques : le plus de lumière restreint la perception au dehors et le manque de lumière permet l'accès à l'espace du dedans plus lointain. Le sombre relève davantage du distant et du spéculatif, contrairement au lumineux qui convient au proche et au narratif, s'il n'aveugle pas par l'excès. Dans l'ombre, l'observateur est régi par un syntagme de manipulation esthétique qui le conduit, par les résonances de son être, jusqu'à une perception aiguë au-delà du seuil de sensibilité ordinairement soumis aux seules évidences. Cette plus-value perceptive et pathémique, en raison des axiologies à l'œuvre, débouche sur une plus-value modale qui constitue un nouveau mode d'accès à la connaissance. La valeur qui se construit est celle d'une profondeur esthétique exclusive, fondée sur la lenteur en raison de la clôture de la saisie perceptive de l'objet et sur l'investissement du sujet percevant qui l'habille à sa guise.

À ces procédés énonciatifs conjugués, « méréologique » et chromatique, indissociables des configurations de lumière, correspond une épistémologie spécifique qui a pu heurter, à son insu, le commanditaire originel. S'il est impossible à l'énonciateur du XVI<sup>e</sup> siècle de ne pas traiter le récit biblique, et ceci d'autant plus qu'il effectue une œuvre de commande, il opère un découpage inhabituel dans le récit canonique et, par cette manipulation, il en modifie le contenu. C'est aussi pourquoi nous pouvons parler d'une esthétique passionnelle, où la véritable dramatisation ne dépend pas du programme narratif identifié, mais bien plus de l'énonciation soumise au rôle actantiel de la lumière qui le perturbe.

L'accomplissement du récit canonique n'est pas compromis, mais stoppé dans le parcours narratif avant la phase de transformation du sujet *énoncif* de l'*humain* en *divin* : quand la femme devient Sainte. Le sujet observateur est ramené essentiellement à lui-même devant cet énoncé, qui se soustrait à sa fonction didactique puisque le tableau devait être exposé dans un site religieux. Si le titre guide l'observateur vers le paradigme biblique<sup>5</sup>, tous les procédés d'énonciation

se conjuguent pour accorder à cette mort une interprétation à caractère essentiellement *humain*, qui s'oppose à la fonction d'une œuvre d'art dans une église : *faire-voir* pour *faire-croire*. Le récit de l'Assomption de la Vierge est en perspective mais reste second ; à la *Dormition* canonique et euphémique se substitue une véritable mort dans un espace obscurci, où l'ombre s'est imposée et, avec elle, la perception d'un mystère dans le parcours des simulacres existentiels que chaque sujet s'approprie à sa guise. Mais plus la densité des ombres est forte, moins on perçoit les couleurs et les objets, et plus on construit de simulacres.

Dans le champ de présence que nous avons décrit, les variations de lumière rompent avec les stéréotypes vite saisis, voire plaqués sur le perçu pour l'occulter. L'observateur peut se livrer à une réflexion sur le visible, sur « ce que je vois vraiment », dirait Merleau-Ponty, et, par voie de conséquence, sur sa propre ontologie. Voilà ce qui se joue dans la présence, l'espace est rendu au temps, le temps de la méditation est devenu visible et l'énonciateur invite à le partager. Le titre d'un énoncé visuel comme *La Mort de la Vierge* induisait une attente en termes iconiques et plastiques avec un programme narratif relevant du *divin*. Or le discours nous renvoie vers l'*humain*. La coexistence des deux catégories est concevable, mais dans une hiérarchie inversée. Même si le discours biblique mêle les deux catégories en un *Dieu fait Homme* ou en une *Femme Mère de Dieu*, la représentation canonique des séquences bibliques pondère cette coexistence catégorielle en faveur du *divin*. C'est le cas dans le tableau de Saraceni, connu sous le même titre, qu'on lui préféra, et qui présente une vision idéalisée, plus convenue à cette époque. Chez Le Caravage, les diverses strates de l'énonciation réalisent un énoncé marqué par la corporéité, où ce qui compte, au-delà de l'iconique, c'est la façon dont la lumière opère plus que la symbolique de sa source. Elles soustraient le monde représenté à « l'équation métaphysique établie par Ficin entre la clarté et la proximité de Dieu, la *luce* par opposition à l'*ombra* » (Spear, 2000 : 121), équation inspirée de saint Augustin et animée par l'idée d'un

lien entre grâce plastique et grâce théologique. Le Caravage laïcise l'image par cette intimité avec le corporel et le terrestre<sup>6</sup>.

Nos analyses ont voulu mettre en exergue le rôle de la lumière dans une appréciation plus précise de ce qui, à notre avis, domine : les points de vue métaphysiques confrontés à l'inéluctable de la condition humaine. Il apparaît que, dans ce tableau, le travail de la lumière et de son contraire valorise l'univers des sensations. Il interroge le mythe biblique pour le mettre à l'épreuve, pour y introduire une substance strictement humaine pour dire une autre réalité, et non pour créer l'illusion baroque d'un idéal calqué sur des stéréotypes afin d'être acceptée par le conformisme d'un commanditaire.

#### CONCLUSION

Il apparaît clair que la dimension plastique du représenté signifie plus que l'iconique ou le narratif seuls. Plus l'ombre s'étend, plus elle devient la source de vérités substantielles – paradoxe qui rejoint le mythe grec du devin aveugle ou celui d'un Œdipe qui se crève les yeux pour mieux voir dans l'obscurité totale. On comprend ainsi le paradoxe qui fait que, d'une part, les modalités de la perception sont à l'origine de l'expérience esthétique et d'une philosophie de l'existence alimentées par l'imagination des profondeurs, et que, d'autre part, l'énigme de la perception reste liée à l'aptitude du sujet à la présence.

L'important ici est l'efficacité des procédés, particulièrement dans l'utilisation de la lumière, pour cette esthétique simultanément figurative et figurale, qui contraint l'observateur à se confronter à ses propres modalités de connaissance et de croyance face à ce qui n'est ni intelligible, ni sensible, mais d'un autre ordre. Au bout du compte, la mise en lumière a pour seul objectif de donner à penser cet invisible grâce à un discours qui porte le destinataire à la hauteur d'une métaphysique affranchie des contraintes dogmatiques, peut-être pour une éthique attachée au monde sensible et focalisée sur le corps par la lumière.

#### NOTES

1. Le caravagisme à sa suite – même si la notion est contestable – sera marqué par une terminologie révélatrice de la part de la lumière dans l'analyse de cette production que l'histoire de l'art segmente en *diurnes* et *nocturnes*. Les *nocturnes* sont éclairés par une source lumineuse artificielle, présente dans le tableau, contrairement aux *diurnes* qui figurent une lumière solaire. Historiquement, dans le *nocturne*, la nuit n'est plus représentée par un fond bleu étoilé mais, dans ses effets, par des contrastes accusés d'ombres et de lumières et par un obscurcissement général des tons.
2. Voir J. de Voragine (1967 : 86-111), « L'Assomption de la bienheureuse Vierge Marie ». Ce passage offre un bref récit de la mort de la Vierge : « Quand ceux qui dormaient furent éveillés, continue saint Cosme, et qu'ils virent sans vie le corps de la Vierge, ils se livrèrent à une grande tristesse et poussèrent des gémissements ». La brièveté de l'épisode contraste avec la pléthore de détails concernant son Assomption. Le texte tisse alors l'isotopie de la lumière « immense » en permanence associée aux sons (chœurs, voix, louanges, cantiques, hymnes, instruments de musique des troupes angéliques) et aux manifestations passionnelles euphoriques. Le récit de saint Jean, dans les textes apocryphes, y associe le parfum mais ne rend pas compte de l'instant précis de la mort (F. Bovon et P. Geoltrain, 1997 : 183-188).
3. Nous attirons l'attention sur les pages 147-152 consacrées, dans cet ouvrage, à la description minutieuse de l'émergence des couleurs dans ce tableau.
4. N. Roelens, « La bouche ouverte en peinture comme objet sémiotique : du cri au geste », dans F. Parouty-David et C. Zilberberg, 2003.
5. La mort de la Vierge est habituellement considérée comme un court sommeil, d'où elle fut miraculeusement enlevée par les anges pour être conduite au Ciel. Elle n'a donc pas de caractère dramatique. Elle ne ressemble pas à une mort d'être humain.
6. On peut penser que cette analyse complète celle qui prévalut au XVII<sup>e</sup> siècle et qui fit refuser cette toile dans le site pour lequel elle avait été commandée. Réalisée pour la chapelle de Santa Maria della Scala de Trastevere à Rome, elle fut jugée indigne des lieux sur un motif assez réducteur.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALEKAN, H. [2001] : *Des lumières et des ombres*, Paris, Éd. du collectionneur, 12-14.
- BANU [2000] : *L'Homme de dos. Peinture, théâtre*, Paris, Adam Biro.
- BARDON, F. [1997] : *Caravage ou l'expérience de la matière*, Paris, P.U.F.
- BOVON, F. et P. GEOLTRAIN (sous la dir. de) [1997] : *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris, Gallimard.
- DELEUZE, G. [(1988) 1997] : *Le Plé. Leibniz et le baroque*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique ».
- FONTANILLE, J. [1995] : *Sémiotique du visible*, Paris, P.U.F. ;  
— [1989] : *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.
- GREIMAS, A. J. [1987] : *De l'imperfection*, Périgueux, Éd. Fanlac.
- HEGEL [(1832) 2002] : *Leçons d'esthétique*, III<sup>e</sup> partie, 3<sup>e</sup> section, chap. 1 (« Caractère général de la peinture »), Paris, Hatier.
- MERLEAU-PONTY, M. [(1979) 2002] : *Le Visible et l'Invisible* suivi de *Notes de travail*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- PAROUTY-DAVID, F. et C. ZILBERBERG (sous la dir. de) [2003] : *Sémiotique et Esthétique*, Limoges, PULIM.
- SPEAR, R. [2000] : « Caravage et La Tour : ténèbres et lumières de la grâce », *L'Âge d'or du nocturne*, Paris, Gallimard, coll. « art et artistes ».
- VORAGINE, J. de [1967] : *La Légende dorée*, Paris, Garnier Flammarion.

# DOCUMENTS

D'abord photographe des armées en Indochine, expérience qui transparaîtra dans son premier long-métrage comme cinéaste, *Hoa Binh* (1969), Raoul Coutard, né en 1924, est considéré comme le chef-opérateur emblématique de la « nouvelle vague ». Après trois films avec Pierre Schoendoerffer, il travaille sur *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard, tourné en extérieurs dans les conditions du reportage, avec la caméra à l'épaule. Le tandem Godard-Coutard va rénover à lui seul l'esthétique du cinéma français, alors enfermé dans la lumière tamisée et conventionnelle du studio. Les teintes vivaces du *Mépris* (1963), le gris « eisensteinien » des *Carabiniers* (1963), les couleurs enchanteresses de *Pierrot le fou* (1965), les halos lumineux et le gris métallique d'*Alphaville* (1965), l'esthétique « pop art » de *La Chinoise* (1967) portent la marque de fabrique de Raoul Coutard. De 1960 à 1968, il tournera quatorze films avec Jean-Luc Godard, avant que leur association ne reprenne pour deux longs-métrages (*Passion* et *Prénom Carmen*) au début des années 1980. Sollicité par de nombreux cinéastes de la « nouvelle vague », Raoul Coutard a notamment travaillé avec François Truffaut (*Tirez sur le pianiste*, *Jules et Jim*, *La Peau douce*, *La mariée était en noir*) et Jacques Demy (*Lola*). Entre autres nombreuses distinctions, il a été désigné en 1988 meilleur directeur de la photographie des trente dernières années au sein de la communauté européenne.

# INTERVIEW AVEC RAOUL COUTARD

PAR PIERRE-EMMANUEL PARAIS  
ET MARIE RENOUE

**Que reprenez-vous de votre expérience de chef-opérateur? Quels conseils pourriez-vous donner à celui qui désire affiner sa perception ou sa capture de la lumière?**

Cela dépend du genre de film sur lequel on travaille, aussi de sa forme. Il est évident, par exemple, qu'on n'éclaire pas de la même façon un film en couleurs et un film en noir et blanc; étant donné l'absence de couleur, il faut qu'on transcende l'image d'une autre manière. Regardez les reportages de guerre, ceux de 1939-1945 et de l'Indochine, reportages qui tous ont été faits en noir et blanc. Je suis toujours sidéré par la qualité de leur photographie, d'autant que ces documents ont été pris en général sous le feu. Quand on fait ce genre de reportage, on se dit: «Tiens, je vais aller là parce que la lumière est bonne, s'il se passe quelque chose ce sera bien». C'est-à-dire qu'il y a une tentative de donner une vérité avec une qualité de l'image. Quand vous regardez des documentaires d'aujourd'hui, tournés en couleurs, il y a ce qui est le contenu de l'image, le document. Point.

**La recherche sur la lumière, au cinéma et plus largement dans l'audiovisuel, vous semble-t-elle pas suffisamment développée ou exploitée? Sinon, quelles auraient pu être ces recherches?**

Dans tous les films que j'ai éclairés, je pense que les possibilités de l'image n'ont jamais été pleinement exploitées. Mais encore aurait-il fallu que l'on se penche sur la question. Car, finalement, les expérimentations faites sur l'image se sont restreintes à des modes. Il y a eu le *flashage*: à un moment donné, tous les films étaient *flashés*, avec des images un peu gris métallique. Maintenant vient la mode des bleus. Cela tient davantage d'une absence d'idées. Sur certains films en tout cas, en prenant le temps de régler les problèmes, on aurait pu tenter des effets que le numérique aujourd'hui permet de concevoir. Certains films français ou étrangers ont accordé une grande importance à l'image, mais je ne crois pas que ce soit finalement très important: il faudrait une plus grande sensibilité de chacun à l'image, mais comme le travail de la lumière n'est pas bien appréhendé par le public, l'amélioration de certains effets n'aurait pas été visible par tous. Et comme ces effets supposent une dépense, non seulement intellectuelle mais financière, on ne peut pas tirer toute la couverture à soi pour un film qui sera le résultat d'une collaboration entre équipes... Quant aux effets, je pense qu'il aurait été possible non pas de changer des couleurs, mais d'installer d'autres ambiances. Certes, il y a eu des tentatives dans ce sens: dans les films



américains et certains films français (je pense à un de mes collègues qui faisait une très belle photographie, Bruno Nuytten), il y a eu une grande mode, celle d'éclairer, dans un appartement, les pièces voisines d'une autre couleur que la pièce où se jouait la scène, soit jaune, rougeâtre ou verdâtre. Mais la pièce de l'action était éclairée normalement. Il est vrai que jouer sur l'image entraîne des incidences sur les costumes et le décor, car, en argentique, les possibilités ne sont pas très étendues. En numérique, cela pourra se faire plus facilement.

**Quel regard portez-vous, en l'occurrence, sur l'avènement du numérique ?**

Je trouve ça très bien. Le numérique offre des possibilités considérables. Ça permet d'effectuer des rectifications qui n'étaient pas envisageables en argentique, d'ajouter un peu de qualité à l'image. Le seul problème est que tout le monde va intervenir, comme dans la publicité. Les opérateurs français sont toujours en retard dans ce domaine : le confort des cartes professionnelles du Centre du cinéma les a dispensés de réfléchir à l'évolution de la profession. Mais maintenant, en post-production par exemple, quand quelqu'un d'autre va retoucher la lumière, qui sera le responsable de l'image ?

**L'image dont vous êtes responsable, celle qui est attachée à votre nom, est celle des films de la « nouvelle vague ». Envisagiez-vous, dès vos premiers films avec Schoendoerffer, de faire une lumière autre que celle du cinéma français de studio ?**

Non, pas du tout. Quand Schoendoerffer m'a demandé de travailler sur *La Passe du diable*, je n'avais pas la moindre idée du métier de chef-opérateur. Si j'avais su d'ailleurs, je me serais dérobé ! Mais ce premier film s'est avéré extrêmement simple, bien que, fait rarissime à l'époque, on l'ait tourné en cinémascope et en couleurs. Les problèmes véritables surviennent quand il s'agit de manipuler la lumière, mais là une maîtrise technique de la prise de vues photographiques ordinaire suffisait.

**C'est donc avec *À bout de souffle* que votre approche de l'éclairage s'est affinée ? La qualité de la photographie, des contre-jours en particulier, est souvent présentée comme remarquable.**

Les données de départ d'*À bout de souffle* étaient de travailler sur le mode du reportage. En d'autres termes : caméra à l'épaule, pas de projecteur sur pied, et les *ciné-flashes* n'existaient pas à l'époque. Il n'y a pas du tout de lumière dans le film. La qualité de l'image tient à la pellicule utilisée qui permet d'avoir une transparence dans les noirs ; c'était de la pellicule classique, de la double X Kodak, la même que maintenant : sur le dernier film que j'ai tourné avec Garrel, la pellicule n'a pas changé. Pour les séquences de nuit, nous avons utilisé une pellicule anglaise très sensible, l'Ilford HPS, et nous l'avons développée dans un bain spécial à base de paraphénylène-diamine, un révélateur qu'emploient les photographes pour augmenter la sensibilité, mais qui a la qualité de ne pas trop faire monter le grain.

**Pour *Alphaville*, l'idée était manifestement de créer une lumière, un univers énergétique et artificiel. La pellicule était exposée « frontalement » aux sources lumineuses, aux enseignes, ampoules, phares de voiture ou à la seule flamme d'un briquet.**

C'est effectivement un univers assez étrange, en noir et blanc. Nous avons utilisé comme pellicule la HPS. À l'époque d'*À bout de souffle*, elle n'existait que pour la photographie, ce qui nous a obligés à acheter des bobines de 20m, 60m, 10m. L'inconvénient portant sur la durée : avec 10m, on ne pouvait tourner que vingt secondes théoriquement, donc un plan de quinze secondes. Mais c'était le jeu. Pour *Alphaville*, par contre, la pellicule était disponible en cinéma. Au demeurant, la majorité des plans a été tournée avec une Mitchell, qui nécessitait une pellicule avec perforations cinéma. Tandis que le tournage avec un Cameflex, qui accepte n'importe quelles perforations, nous avait permis, dans *À bout de souffle*, d'utiliser la HPS photo.

**Comment aviez-vous convenu, avec Godard, des éclairages d'*Alphaville*, qui est un film sur la lumière, l'énergie ?**

Avec Jean-Luc, les discussions ont lieu au début, des discussions rapides, une heure tout au plus. Ses films se fondent sur l'idée d'un *challenge*. Pour *Les Carabiniers* par exemple, il voulait que le film ressemble à une œuvre de cinémathèque. Donc on l'a développé avec un gamma plus élevé, avant de le tirer sur la pellicule-titre de façon à obtenir des blancs et des noirs avec très peu de gris. Comme s'il s'agissait d'un film tiré de nombreuses fois. Dans *Alphaville*, ce qui intéressait Jean-Luc était qu'on fasse le film en utilisant le minimum de lumière. C'est d'ailleurs son gros problème : essayer de travailler en employant presque toujours le moins de lumière possible, le moins de sources, qu'on ait tendance à moins bricoler la lumière. Dans *Alphaville*, le plus gros problème a été d'ordre complètement technique : l'absence d'anti-halo sur les pellicules noir et blanc. Sur les pellicules couleurs, indépendamment du masque, il y a un enduit noir qui est un anti-halo. Sans cela, quand les rayons lumineux atteignent le bord et le fond du film, un reflet vient se superposer à l'image et donc fait un léger halo. C'est à peine visible, mais le point n'est pas net. Le noir de l'anti-halo permet d'éviter cela en absorbant la lumière qui a traversé le film. Sur les pellicules noir et blanc donc, cet enduit n'existe pas. Mais le film est très légèrement gris, donc le halo est suffisamment diminué pour que ça ne marque pas. Ça c'est la théorie. Par contre, comme cette pellicule est un bout de plastique enroulé sur de la gélatine, à chaque début de prise, une petite friction survient et ce plastique se charge en électricité. Exactement comme quand vous enlevez un *pull-over*. Une étincelle se fait et marque la pellicule. On appelle cela des effluves, comme des petits dessins, blancs, très fins. Alors plus la pellicule est sensible, forcément plus ces effluves sont impressionnés. Dans *Alphaville*, avec la HPS, on avait sans arrêt ce genre de problèmes. Donc à chaque fois que nous avions une bonne prise, nous changions le magasin. Ce phénomène se produit dans certains cas, en fonction d'un degré hygrométrique qui n'est pas mesurable. Dans des endroits très chauds et très humides, par exemple, on sait qu'il n'y en aura pas. Mais ailleurs... De plus, comme les pellicules d'*Alphaville* étaient envoyées par avion à Londres pour le développement, elles étaient inévitablement secouées. Donc les effluves pouvaient se produire dans la caméra, durant le transport ou au laboratoire, quand les bobines étaient déroulées.

**À part ces contraintes techniques ou chimiques, le tournage de ces scènes à la luminosité parfois très vive a-t-il posé des obstacles majeurs ?**

La scène d'hôtel était assez compliquée à réaliser. Eddy entre dans le hall, monte dans l'ascenseur, la caméra l'accompagne, puis il longe le couloir pour regagner sa chambre. Il n'y a qu'un seul plan, exactement ce que Jean-Luc adore. Nous y avons passé un temps fou : il fallait que deux ascenseurs démarrent au même moment. C'étaient deux vieilles « bécanes » et, en appuyant simultanément sur les deux boutons, il y en avait toujours un pour s'enclencher avant l'autre. Indépendamment du fait que le plan était difficile à coordonner, il fallait qu'un technicien fasse le point dans le hall, qu'un autre le reprenne dans l'ascenseur pour le panoramique, une fois dans le couloir qu'un autre encore s'en charge. Sans compter qu'il fallait ajuster la lumière entre le hall, très éclairé, le boulevard extérieur, les ascenseurs, donc installer quand même des lampes. Mais comme nous étions en noir et blanc, il n'y avait pas de problème de balance de couleurs, donc nous pouvions monter ou descendre les lampes en fonction de la quantité de lumière souhaitée. Quand on baisse la lumière, elle devient jaune : en couleurs, ce ne serait pas passé, mais en noir et blanc, ça ne posait pas de problème.

**Le premier passage à la couleur avec Godard, dans *Une femme est une femme*, a-t-il été problématique ?**

Pas véritablement. Jean-Luc à l'époque avait une idée : quand on tourne en noir et blanc, on est en format 1,33 ; quand on tourne en couleurs, on est en cinémascope. Donc *Une femme est une femme* a été tourné, forcément, en cinémascope. Jean-Luc est assez fasciné par la couleur : dans *Pierrot le fou*, il a « barbouillé » certains aspects, dans *Le Mépris*, également, c'est lui qui a peint les statues. Ça fait partie de son univers.

**Dans la scène d'ouverture du *Mépris*, justement, entre Bardot et Piccoli, les teintes du début, la lampe qui s'allume brusquement, tout était-il très précisément orchestré?**

Juste après le générique? Ce n'est pas moi qui l'ai tournée. Vous savez que le film a été financé par les Américains; on dit « Rome Paris Films », mais ce sont eux qui ont donné six cents millions de l'époque pour sa réalisation. Et les Américains voulaient d'abord que l'on voit Bardot nue. Jean-Luc, ça ne l'intéressait pas. Il y a eu deux réactions: initialement le film devait être tiré en technicolor, mais plus question (le technicolor suppose beaucoup de copies sinon il n'est pas rentable), donc nous avons ramené le film en France, puis ils ont exigé une scène avec Bardot nue, d'où la scène du début. Mais c'était longtemps après, moi j'étais sur un autre tournage.

**Étiez-vous content que *Le Mépris* échappe finalement au technicolor ?**

J'aurais bien aimé qu'il soit tiré en technicolor, pour voir. En tout cas, je me souviens d'un problème ridicule. *Le Mépris* a été tourné en Italie et nous le faisons développer chez Technicolor à Rome. Dans le cadre d'un accord mondial, Kodak s'était réservé la fabrication de la pellicule négative, laissant celle de la positive, dans d'autres pays que la France, aux autres fabricants. En Italie, par exemple, la positive était faite par Ferrania. Nous avons tourné une dizaine de jours sans voir les « rushes », on se contentait de contacter le laboratoire pour connaître les lumières de tirage. Pour savoir techniquement ce qui se passe, si on connaît bien la façon dont on travaille, il suffit de prendre connaissance des rapports numériques. On sait ainsi si l'image est bonne, surexposée, sous-exposée, s'il y a un peu trop de jaune, de rouge, etc. Tout semblait correct, donc nous étions sereins. Finalement nous allons voir les « rushes ». Complètement effondrés ! Le film était tout jaunâtre, sépia, il n'y avait pas de couleurs vives, tout était triste. On l'explique au laboratoire. « C'est parce que vous êtes habitués à la Kodak, mais en réalité il n'y a aucun problème », répondent-ils. Ils ont envoyé quelqu'un à Paris acheter de la pellicule Kodak, ont tiré deux scènes en technicolor pour montrer la différence. Là, le film était avec les couleurs telles que vous les connaissez. Donc on n'a plus regardé les « rushes » qu'en Ferrania, juste pour vérifier les cadrages, sans se soucier de la lumière. Sur ce, on ramène le film à Paris, on visionne la première copie faite sur pellicule Kodak. Et on a trouvé ça effrayant tellement c'était coloré. On s'était habitués pendant dix semaines à la Ferrania, on trouvait ça très bien !

**Dans le long plan du *Mépris*, à la villa Malaparte, y avait-il un dispositif pour éviter le contre-jour créé par la grande baie vitrée?**

Nous avons été obligés de tapisser toutes les vitres de gélatine. Mais il y avait en permanence des courants d'air, donc par moments des vibrations. Or il fallait absolument ne pas avoir le moindre reflet. Les plans longs sont toujours difficiles. Dans la villa Malaparte, le seul problème tenait aux positionnements de la caméra, car comme il faisait beau, on n'a pas été confrontés à une fausse teinte extérieure. Parce que dans la région parisienne, par exemple, au moindre nuage...

**Avec d'autres cinéastes que Godard, comment évoquez-vous les partis pris de lumière, comment se passent la communication et la connivence? Y a-t-il des incompréhensions de langage?**

Je vais vous dire: avec les metteurs en scène que je connais bien, avec lesquels je m'entends, nous avons plutôt tendance à parler de tout autre chose que du film en tournage. Mais c'est aussi constructif. Et puis, à partir d'un certain moment, on a compris ce qu'ils veulent, on se doute qu'on va pouvoir faire comme ça, et il est inutile d'en parler sinon pour en dire trois mots sans donner d'explication. Pour le reste, la question du langage est très compliquée. Je prends souvent l'exemple du cinéaste qui me demande, pour des photos de nuit, une nuit noire, qui veut en finir avec les effets habituels, mais qui n'envisage pas que la scène ne soit pas éclairée, qu'on ne voie pas la vedette. Inévitablement, on va éclairer, mettre un peu de bleu dedans et on retrouve le train-train quotidien. En somme, quand un metteur en scène demande du noir, il ne faut pas qu'on fasse du noir.

**Ce n'est probablement pas le dialogue que vous avez échangé avec Truffaut pour la première scène de *Tirez sur le pianiste*, où la nuit est bel et bien noire...**

Sur *Le Pianiste* on a eu un certain nombre de problèmes, d'incidents techniques ; on oublie souvent que ces films-là ont été faits il y a un quart de siècle, c'est-à-dire à une époque où les tournages dans la rue ne se faisaient pas normalement, mais dans la cour des studios, avec des projecteurs qui n'éclairaient pas comme on voulait. Le long de la rue où cavale le frère d'Aznavour, nous n'avions pas d'autre solution que d'installer des lampes à réflecteur dans les arbres. Une trentaine. Mais ces lampes cassent dès qu'une goutte d'eau tombe dessus. Il s'est mis justement à pleuvoir et une dizaine d'entre elles se sont éteintes. Comme nous n'avions pas le temps de les changer, le comédien passe à certains moments dans la lumière et à d'autres dans le noir complet. Aujourd'hui, les lampes auraient été camouflées. Parfois, des contraintes techniques donnent ainsi un résultat qu'on peut juger finalement acceptable.

**Y a-t-il des cinéastes particulièrement sensibles à la qualité de la lumière ?**

Oui, quelques-uns, mais à certains moments seulement. Je n'ai jamais vu un cinéaste attentif à la lumière sur la totalité d'un tournage.

**S'agissant de votre recherche personnelle, quelle est votre relation à la lumière, dans votre travail comme dans votre observation quotidienne ?**

Je suis un fanatique des peintres hollandais, avec ces grandes traînées de lumière, ces grands pans d'ombre incluant des détails que l'on distingue à peine. Je suis fasciné par ce genre d'œuvres, Franz Hals, Rembrandt, toute une mouvance hollandaise. Cette idée de contraste de l'ombre et de la lumière me plaît beaucoup. Mais, quand on regarde la photographie que je fais, il n'y a absolument aucun rapport ! Dans le cinéma, c'est en effet très compliqué à utiliser, sinon pour des polars ou des films de ce genre. C'est compliqué parce qu'on apporte une certaine violence dans l'image qui ne s'accorde par forcément avec le descriptif du tournage. Pourtant, les peintres hollandais, c'est une chose toute simple ; on peut regarder pendant des heures, se demander ce qu'il pourrait y avoir dans cette ombre dans laquelle on ne voit rien, mais où il y a sûrement quelque chose à voir. Mais ce n'est pas une image de cinéma, parce qu'on ne pourrait pas la regarder aussi longtemps, parce qu'une autre image arriverait à la place.

**Néanmoins le début de *Vivre sa vie* présente ces contrastes, sur le visage en gros plan d'Anna Karina, éclairé de face et de profil, une arête lumineuse sur le côté et une tache de lumière au niveau de la nuque...**

Oui, quand je peux le faire je le fais, mais ce n'est guère envisageable sur la totalité d'un film. Je critique les metteurs en scène, mais quand j'ai réalisé *Hoa Binh*, je l'ai fait de façon relativement classique. De nombreux plans étant tournés dans la rue, je ne pouvais pas brusquement travailler la lumière des scènes d'intérieur jusqu'à créer une rupture, qui aurait en même temps miné la crédibilité du récit.

**Sauf quand le récit porte justement sur ces peintres, dans *Passion* par exemple.**

Le seul tableau filmé ressemblant exactement à l'original, c'était la *Ronde de nuit*<sup>1</sup>. Je me souviens que, pour *L'Entrée des croisés à Constantinople*<sup>2</sup>, Jean-Luc souhaitait que la scène soit ressemblante mais pas tout à fait, ce qui avait posé quelques difficultés aux décorateurs. Cela a été long à mettre en place, nous avons utilisé tous les projecteurs disponibles dans le studio et mis trois générateurs en route.

**Lorsque vous avez travaillé personnellement la lumière, quelle était la fonction que vous lui avez accordée ? Était-elle pour vous surtout un opérateur de visibilité, servait-elle aussi à créer une ambiance ?**

J'essaie toujours de faire en sorte que la lumière soit en accord avec l'émotion qu'on essaie de créer, des émotions

comme la peur, par exemple, un sentiment que le metteur en scène veut installer. C'est à ce niveau-là que j'essaie de travailler.

**Y aurait-il alors une sorte de grammaire, une correspondance entre une émotion et une forme de lumière, diffuse, directionnelle, colorée ou autre? Est-ce que vous avez l'impression qu'il y a des grammaires plus ou moins fixes?**

Non, je n'ai pas ce sentiment. La grammaire, je la conçois davantage pour la mise en scène. Griffith disait à un moment donné « Nous avons découvert le langage universel et, juste à ce moment-là, le cinéma parlant est entré en fonction », ce qui a rendu définitivement caduque la thèse d'un langage universel. Pour moi, la grammaire, ce sont des histoires contredites mais qui fonctionnent quand même.

**Avez-vous l'impression que le travail de la lumière a développé votre sensibilité à la lumière quotidienne?**

Oui. Il y a des endroits où la lumière est différente. Nous parlions du *Mépris*, on me demande fréquemment comment j'ai obtenu ces couleurs, mais ce sont les couleurs de Capri et de la Méditerranée. En Italie, dès qu'on décide d'aller un peu au sud de Rome, la lumière est particulière. Curieusement il y a une autre région où la lumière est différente, c'est autour du lac Léman, en Suisse. Près de Rolle, où vit Godard. La lumière est vraiment très belle, là.

**Une dernière question. Dans le fameux plan du générique du *Mépris*, où vous apparaissez comme chef-opérateur, quand vous regardez au travers d'un œilleton avant le panoramique, est-ce un geste nécessaire?**

Non, Jean-Luc me l'avait demandé mais jamais on ne ferait ça ! Il s'agit d'un verre de contraste. Certains sont pour la couleur, panchromatiques, d'autres pour le noir et blanc. Quand on éclaire une scène, cela donne une idée de la valeur des contrastes. Souvent, sur les caméras, la Mitchell par exemple, il est intégré au viseur : il suffit d'appuyer sur un bouton. Cela permet de voir si un endroit n'est pas un peu trop éclairé, ou pas assez : on a les valeurs des hautes et basses lumières. Et comme ce verre est foncé, un peu plus foncé qu'une paire de lunettes de soleil, quand il y a des nuages, on regarde au travers pour vérifier qu'un nuage ne va pas passer devant le soleil. Mais là, manifestement, le ciel était très bleu, je n'avais aucune raison de l'utiliser.

Paris, 4 décembre 2002

1. Rembrandt, *Ronde de nuit* (ou la *Compagnie du Capitaine Frans Banning Cocq*). Huile sur toile, 1642, Rijkmuseum, Amsterdam.
2. Eugène Delacroix, *L'Entrée des croisés à Constantinople*. Huile sur toile, 1840. Musée du Louvre, Paris.

#### Filmographie sélective

##### Raoul Coutard, chef-opérateur :

- 1957 *La Passe du diable*, Pierre Schoendoerffer et Jacques Dupont.
- 1958 *Pêcheur d'Islande*, Pierre Schoendoerffer.
- 1959 *À bout de souffle*, Jean-Luc Godard.
- 1960 *Tirez sur le pianiste*, François Truffaut.  
*Le Petit Soldat*, Jean-Luc Godard.  
*Lola*, Jacques Demy.
- 1961 *Une femme est une femme*, Jean-Luc Godard.  
*Jules et Jim*, François Truffaut.
- 1962 *Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard.  
*Vacances portugaises*, Pierre Kast.
- 1963 *Les Carabiniers*, Jean-Luc Godard.  
*Le Mépris*, Jean-Luc Godard.
- 1964 *Bande à part*, Jean-Luc Godard.  
*La Peau douce*, François Truffaut.  
*La 31<sup>7</sup>e Section*, Pierre Schoendoerffer.  
*Une femme mariée*, Jean-Luc Godard.
- 1965 *Alphaville*, Jean-Luc Godard.  
*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard.
- 1966 *Le Marin de Gibraltar*, Tony Richardson.  
*Made in USA*, Jean-Luc Godard.  
*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Jean-Luc Godard.
- 1967 *L'Espion*, Raoul Levy.  
*La Chinoise*, Jean-Luc Godard.  
*La mariée était en noir*, François Truffaut.  
*Z*, Costa Gavras.
- 1970 *L'Aveu*, Costa Gavras.  
*La Liberté en groupe*, Edouard Molinaro.
- 1977 *Le Crabe-tambour*, Pierre Schoendoerffer.
- 1981 *Passion*, Jean-Luc Godard.
- 1983 *Prénom Carmen*, Jean-Luc Godard.  
*La Diagonale du fou*, Richard Dembo.
- 1985 *Max mon amour*, Nagisa Oshima.
- 1988 *Peaux de vaches*, Patricia Mazuy.
- 1989 *Il gèle même en enfer*, Jean-Pierre Mocky.
- 1992 *La Naissance de l'amour*, Philippe Garrel.

##### Raoul Coutard, réalisateur :

- 1969 *Hoa Binh*.
- 1970 *Jolly Green*.
- 1975 *La Ville étranglée* (reportage en coll. avec Jean Larteguy).
- 1979 *La Légion saute sur Kolwezi*.
- 1982 *SAS à San Salvador*.

# ENTRE L'ARTISTE ET L'INGÉNIEUR, LE CONCEPTEUR LUMIÈRE ET L'ÉCLAIRAGISTE

JEAN-JACQUES EZRATI

*L'éclairage est la face visible de la lumière, c'est son aspect physique. On peut l'étudier scientifiquement : directivité du ou des flux lumineux, intensité, couleur, contraste, etc. ont des données précises et des rapports mesurables, tandis que la lamination n'est saisissable que par ses effets subjectifs sur nos sentiments.*

Henri Alekan, 1984 : 63.

## L'activité de la conception lumière par ses métiers

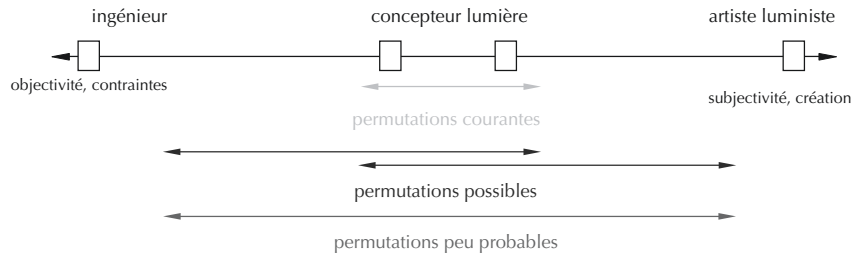
Dans le monde de l'éclairage, c'est-à-dire de la maîtrise de la lumière, des approches différentes coexistent. Pour certains, la lumière est un élément purement fonctionnel : il faut donner à voir ; à l'opposé, pour d'autres, elle est un élément d'expression : il faut donner à ressentir. Enfin, entre ces deux extrêmes, une position médiane a émergé depuis quelques années, qui nous permet de discerner quatre types de professionnels :

- l'ingénieur éclairagiste, habitué à la rigueur des chiffres, dont on exigera un éclairage répondant à des normes établies, comme pour un terrain de sport un degré d'uniformité de l'éclairage ;
- l'éclairagiste, plus sensible à la fonction et au respect d'un certain niveau d'éclairage pour accomplir une tâche particulière, qui n'oublie pas pour autant la forme – comme par respect de l'apparence visuelle – et à qui on demandera d'épouser tel ou tel concept général et de créer l'éclairage correspondant (celui d'une exposition par exemple) ;
- le concepteur lumière, plus apte à rechercher la forme, c'est-à-dire à entreprendre une recherche esthétique, qui n'oublie pas pour autant la fonction et les servitudes techniques, à qui l'on proposera de créer un concept lumière répondant à une demande sociale (le schéma des ambiances lumineuses d'une ville...);
- l'artiste luministe, dont toute l'action, personnelle et individualiste, consiste à travailler plus sur le « ressentir », son ressentir, que sur le « donner à voir », que l'on sollicitera pour créer une œuvre dans un environnement donné ou non (jardin lumière, sculpture lumière, etc.).

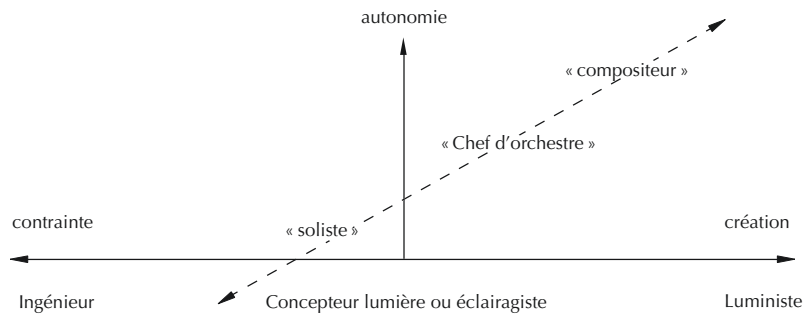
Ces quatre types peuvent difficilement se manifester dans un seul et unique acteur, car l'écart entre l'ingénieur et l'artiste est énorme, non seulement en raison de leurs savoirs (artistiques / techniques), de leurs conditions de réalisation – comme le degré de liberté (créativité / contraintes) – ou de leurs savoir-faire (expériences différentes), mais aussi et surtout en raison de leur différence de savoir-être (devoir *versus* pouvoir s'exprimer ; objectivité liée aux contraintes *versus* subjectivité personnelle). En revanche, il est fort probable qu'un éclairagiste pourra réaliser



aussi un éclairage fonctionnel, comme le fait un ingénieur, aussi bien que la mise en valeur d'un site, comme un concepteur lumière. Le concepteur lumière, lui, pourra se fondre dans une équipe de conception, tel un éclairagiste, ou créer une œuvre lumineuse, comme un artiste luministe.



Couramment, on trouvera donc la même personne, soit comme éclairagiste, soit comme concepteur lumière. Les différences entre l'un et l'autre sont relativement faibles ; c'est la raison pour laquelle ils se retrouvent dans la même association professionnelle. Le critère essentiel, pour le passage de l'un à l'autre, réside non seulement dans la formulation de la commande, mais surtout de l'autorité qui passe la commande : c'est le maître d'ouvrage, c'est-à-dire le commanditaire qui fait appel à un concepteur (et dans ce cas à un concepteur lumière), au contraire de l'éclairagiste, qui, lui, est engagé par un maître d'œuvre (un scénographe par exemple). Un autre axe existe, perpendiculaire au premier, mais toujours médian entre contrainte et création, en direction d'une autonomie, d'une liberté d'action plus ou moins grande. Soit, dans les termes de Louis Clair, le schéma :



Louis Clair, un des premiers présidents de l'ACE (Association française des concepteurs lumière et éclairagistes), aime en effet à présenter l'activité de concepteur lumière par une analogie avec le monde de la musique : dans le cadre d'une opération (principalement d'éclairage extérieur), on peut être à la fois (mais l'un à la suite de l'autre) ou séparément (c'est-à-dire uniquement) le compositeur, c'est-à-dire celui qui, partant d'une commande, fixe les grandes lignes de la création – comme le schéma d'aménagement des ambiances lumineuses d'une ville –, le chef d'orchestre qui traduit et réalise, par ses choix personnels, la mise en œuvre de ce plan, ou encore le soliste qui, dans cette mise en œuvre, choisira l'instrument adéquat avec tous les réglages nécessaires ; tout dépendra de la demande qui est faite.

### Exemples concrets

Afin d'illustrer mon activité et ma démarche d'éclairagiste, voici deux récits de cas concrets, l'un sur une transformation d'un lieu, l'autre sur un éclairage réalisé pour une exposition temporaire.

### *Le Museo de Arte*

Il s'agit de la rénovation muséographique des collections permanentes du Museo de Arte à Lima (Pérou). Cette rénovation se fait dans le cadre d'un projet muséographique conçu à partir d'un programme élaboré par la direction du musée, et mis en œuvre par un architecte muséographe espagnol, connu pour avoir ces dernières années mené à bien le programme de renouvellement muséographique au nom du ministère de la Culture espagnol. De mon côté, comme lui, mais dans ma spécialité, j'occupe un rôle similaire, mais pour le compte du ministère de la Culture français. Carlos Baztan, l'architecte, enseigne tout comme moi à Lima, c'est là que nous nous sommes rencontrés. Nos amis et collègues péruviens nous ont donné l'occasion, non seulement d'enseigner, mais de travailler ensemble. Ce préambule peut paraître inutile, il n'en est rien : cela met en évidence la subordination de l'éclairage par rapport au projet et indique le contexte sociologique de l'opération, point important dans l'acte de conception.

Les collections permanentes du musée comprennent des objets archéologiques de la période précolombienne, du mobilier, des tableaux et des objets de culte de l'époque coloniale, du mobilier et des peintures du XIX<sup>e</sup> siècle et, enfin, des sculptures et peintures du XX<sup>e</sup>. Le programme est chronologique dans cet ordre ascendant. Voilà pour le contenu.

Le lieu de l'exposition est le premier et seul étage du bâtiment, qui se développe en un seul tenant autour d'une cour carrée de 80 m de côté. La largeur moyenne est d'une douzaine de mètres pour une hauteur de 6 m sous plafond. Des poteaux métalliques sur une trame de 5 m sur 7 m partagent l'espace. De grandes baies vitrées (2,5 m sur 5 m) se répartissent aussi bien côté cour intérieure que côté jardin. Sur deux des côtés seulement (celui de l'escalier et son vis-à-vis), un éclairage zénithal, sous forme de pavés de verre, vient compléter l'éclairage latéral.

À partir de ces données et contraintes (et quelques autres néanmoins : publics, moyens financiers, etc.), le projet muséographique a pris naissance : présentation des objets archéologiques dans et en dehors de grands « cubes » construits et en vitrines, cloisons disposées devant quasiment toutes les baies vitrées donnant côté jardin, reconstitution de deux intérieurs, tableaux et peintures sur les cloisons et sculptures sur socles ou en vitrine.

À ce stade, le projet, quoique encore peu élaboré, l'est suffisamment pour proposer l'ébauche d'un concept lumière et, celui-ci accepté, finaliser le concept muséographique, éclairage compris. Tous les éléments qui précèdent me sont nécessaires pour que germe une idée première ; c'est le moment de l'acte sémiotique, l'unique moment, mais le moment le plus important, la suite n'est plus que cuisine. Quelle atmosphère faut-il créer pour accompagner ce parcours de l'époque précolombienne ou plutôt des découvertes archéologiques jusqu'au siècle dernier, en passant par la période hispanique, puis l'éveil à la modernité ? Quel « interprétant » désigner, porté par quel « objet », réalisé comment, par quel éclairage, par quel « signe » ? On trouve là les éléments de base de la structure triadique peircienne<sup>1</sup>. L'idée première est de partir de l'ombre, du caché à la lumière, à la liberté, cela en référence à Alexandre Lenoir, qui, sous la Révolution française, a créé à partir des biens confisqués au Clergé et aux Immigrés, dont il avait la garde, le Musée des Monuments français. Grâce à un jeu savant d'éclairages, la visite s'apparentait à un passage des ténèbres, le Moyen Âge – le XIII<sup>e</sup> siècle –, à la clarté du jour qui envahissait la dernière salle consacrée à l'Âge classique du XVII<sup>e</sup> siècle et à ses vertus. Pour le Museo de Arte, c'est donc aussi l'ambiance lumineuse dans l'espace qui traduira cette sensation. Il sera réalisé par un éclairage zénithal variable en intensité, suivant les quatre périodes précitées. Cet éclairage, qui va croissant, est bien la représentation de l'atmosphère désirée, le signe. Plus précisément, un « sinsigne iconique »<sup>2</sup> qui dénotera une certaine lumière impliquant une ambiance particulière. Cette ambiance particulière ne sera complète que par la prise en compte d'un éclairage localisé sortant les objets de l'ombre, les mettant en valeur ou faisant ressortir leur texture en fonction de l'éclairage général.

Finalisée, la proposition se traduit par la mise en chantier de quatre doubles verrières au centre des quatre espaces, soit sur les quatre côtés du bâtiment suivant le schéma et la coupe ci-dessous :

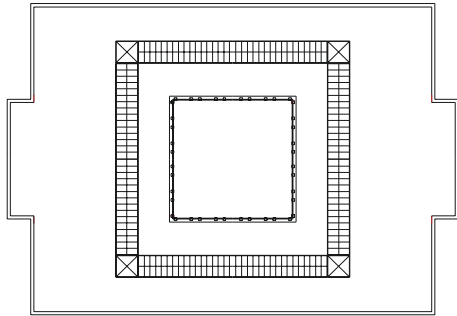


Fig. 1 : Plan de la toiture du Museo de Arte à Lima

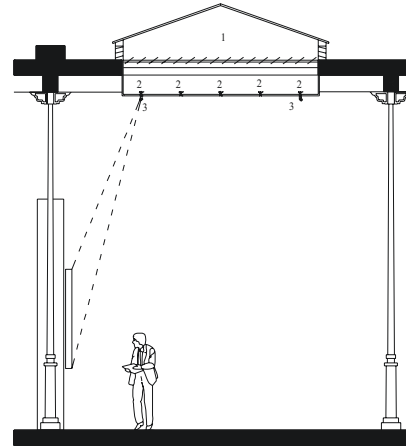


Fig. 2 : Coupe de la travée centrale  
1 : verrière avec système d'occultation intégrée ; 2 : tubes fluorescents pour l'éclairage général ; 3 : projecteurs pour l'éclairage localisé de mise en valeur.

De jour, l'espace précolombien sera en très grande partie occulté par les lames placées à l'horizontale. De nuit, les tubes fluorescents, en petit nombre, ne donneront qu'une faible lumière, la mise en valeur des objets ne sera réalisée que par l'éclairage des vitrines ou des projecteurs de la verrière.

Le second espace laissera passer plus de lumière du jour. Le soir, les lames à l'horizontale réfléchiront une lumière plus importante que l'espace précédent. L'éclairage localisé sera par contre réduit à la mise en valeur de quelques objets phares.

Un éclairage général proportionnellement plus important, venant de la verrière, sera utilisé pour la suite de l'exposition. L'éclairage localisé, allant en diminuant, sera pratiquement absent dans la dernière partie de l'exposition, sauf sur certaines sculptures pour en faire ressortir les jeux d'ombres et de lumières.

Espaces	Fondements		Objets	Interprétants
	Écl. général	Écl. localisé		
Précolombien	Faible et froid	Fort, chaud et focalisé	Obscurité des tombes et découverte des objets	Recherche et émerveillement des civilisations d'antan
Hispanique	Moyen et froid	Fort, chaud et dirigé	L'intérieur des palais	Le brillant des objets, la richesse du culte
xix <sup>e</sup>	Fort	Fort, chaud et focalisé	Les salons littéraires et artistiques	Les idées nouvelles venues d'Europe
xx <sup>e</sup>	Très fort	Fort, chaud et focalisé, mais en très petite quantité	Les galeries d'expositions, la transparence, la vision esthétique	L'expression moderne, le progrès et la liberté d'expression

Ce projet, aussi simple soit-il, prend en compte non seulement les valeurs objectives, tels le confort du visiteur et la conservation des œuvres, mais aussi une valeur subjective (accompagner la scénographie dans son expression).

### *L'exposition Turner*

En second lieu, j'aimerais relater l'histoire d'un de mes premiers éclairages d'expositions, que j'estime, encore aujourd'hui, des plus réussis, qui montre bien la difficulté de la reconnaissance de cette activité d'éclairagiste où l'important n'est pas de se donner à voir mais de donner à voir et à ressentir, sans apparaître.

Il y a quelques années, j'ai participé à la réalisation de l'exposition rétrospective du peintre J.-M. William Turner (1775-1851) aux Galeries nationales du Grand Palais, établissement dépendant de ma direction. J'ai pu, comme je l'avais demandé auparavant, assister aux différentes réunions de l'élaboration du projet, auxquelles participaient le producteur, le commissaire, le décorateur et la direction du Grand Palais.

Dans ce contexte, j'ai pu présenter, budgétiser et faire valider mon projet d'éclairage. J'ai pu me procurer le matériel pour effectuer des essais, en faire la démonstration et les faire approuver. Le montage s'est fait sans heurts et dans le calme avec l'équipe d'électriciens.

L'inquiétude avait gagné toute la direction par le fait que nos collègues britanniques seraient présents lors du montage. Plus d'une fois, on est venu s'enquérir de mon état d'esprit face à cette éventualité. Il faut dire qu'à cette époque, pourtant pas si lointaine, nous n'avions en France qu'une idée très relative de ce que nous appelons « la conservation préventive », c'est-à-dire la conservation matérielle des collections. Pourtant, dès mon arrivée à la direction, c'est un sujet qui m'a passionné. J'étais tout à fait à l'aise, car je tenais mon savoir d'ouvrages anglo-saxons traitant de ce sujet, quand en France la conservation matérielle des œuvres d'art n'était pas encore prise en compte d'une manière sérieuse par l'administration de la Culture. Le jour du vernissage, heureux que tout se soit bien passé, le commissaire de l'exposition m'a naturellement présenté au ministre comme étant l'éclairagiste de l'exposition. Tout l'auditoire a alors levé la tête vers le plafond, l'a redescendue avec un air interrogatif. Quelques instants plus tard, une personne de l'entourage du ministre s'est tournée vers moi et m'a demandé en quoi mon travail d'éclairagiste avait consisté, ne voyant que des « néons » et pas de projecteurs. À sa question, j'ai répondu par une autre question, avait-il pu admirer en toute quiétude visuelle l'œuvre de Turner? Sa réponse fut positive; je lui ai dit que là résidait tout mon travail. En fait, pour obtenir ce résultat, j'avais fait transformer près de 200 luminaires, fait importer des Pays-Bas plusieurs cartons de lampes fluorescentes d'un type nouveau – dont ce fut la première utilisation en France –, pour lesquelles il a fallu, afin d'obtenir la lumière choisie lors des essais, utiliser jusqu'à quatre filtres différents sur la même lampe. Le montage, quant à lui, s'était déroulé avec la même rigueur qu'au théâtre.

### **Pour conclure**

Ces deux exemples illustrent bien la place de l'éclairagiste (ou concepteur lumière) qui, s'il intervient dans la conception du projet, ne le fait qu'en tant que serviteur du projet, faisant jouer tout autant son sens artistique, la science et la technologie de l'éclairage.

Ajoutons que rien n'est innocent et que tout éclairage peut revêtir une signification – une signification qui n'est pas toujours évidente puisqu'elle est intimement liée au contexte.

#### NOTES

1. Rappelons qu'un signe est quelque chose (le Fondement) qui tient lieu pour quelqu'un (l'Interprétant mais qui n'est pas une personne mais un état, une fonction, qui pourra à son tour devenir le Fondement d'un autre signe) de quelque chose (représenté par le Fondement) sous quelque rapport et à quelque titre que ce soit.
2. Un sinsigne iconique est un signe qui possède une ou plusieurs qualités (couleur, forme, etc.), dont la perception produit la présence à l'esprit d'un objet qui possède aussi cette ou ces qualités.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALEKAN, H. [1984]: *Des lumières et des ombres*, Paris, Le Sycomore.
- DELEDALLE, G. [1979]: *Théorie et pratique du signe*, Paris, Payot.
- EZRATI, J.-J. [2002]: *Théorie, technique et technologie de l'éclairage muséographique*, Paris, Éd. AS.
- FISSETTE, J. [1990]: *Introduction à la sémiotique de C. S. Peirce*, Montréal, XYZ éditeur.
- MARTY, C. et R. MARTY [1992]: *99 Réponses sur la sémiotique*, Montpellier, CRDP.
- RIVIÈRE, G.-H. [1990]: *La Muséologie*, Paris, Dunod.

**Cosmos (fragments).**

**Pierre Boudon – page 7**

L'idée d'une « sémiotique du monde naturel », proposée par Greimas, va au-delà de la notion d'une intersubjectivité à partir de laquelle les représentations discursives sont analysées. Il s'agit de retrouver les conditions de la notion ancienne de « physis » du monde (telle que dans la philosophie grecque), lesquelles sont indépendantes de la vision anthropomorphique des individus en interaction (ce point de vue est similaire à celui d'une pragmatique). Dans cet article, dont le titre signifie qu'il s'agit d'un travail en cours, ce sont ces conditions qui sont recherchées, à propos de la notion de « lumière naturelle » (cf. l'« idée » à travers l'écoulement du temps, du mouvement des astres). Selon ce point de vue, la sémiotique est le lieu des propriétés d'émergence d'une Nature, d'un ensemble d'effets plus ou moins hétérogènes. Elle renvoie ici aux significations premières d'une physique spéculative, à la notion d'une origine de la science naturelle.

The idea of a “semiotics of the natural world”, initiated by Greimas in his 1967 paper, goes beyond the notion of an intersubjectivity from which discursive representations are analyzed. It deals with all the requirements of a “physis” of the world, which are independent from the anthropomorphic views of the individuals in action (this point of view is similar to the one present in pragmatics). In this paper, which is a work in progress, I look into these requirements, which are related to the notion of the “lumen naturale” (cf. the “idea”, seen through the passing of time, through the movements of stars). From this point of view, semiotics is defined as a locus of emerging properties of Nature, of a set of facts more or less heterogeneous. Semiotics comes close to original meanings of speculative physics, and to the notion of the origin of natural science.

**Lumières, matières et paysages.**

**Jacques Fontanille – page 17**

Parmi tous les effets de lumière, on a choisi de prêter attention à l'un d'eux, car il a trait aux rapports entre le temps et la matière: il s'agit de la « lumière intérieure » dans le paysage. La lumière interne devient alors une propriété des objets et de leur structure matérielle, en plusieurs directions: l'animation actantielle, puisque l'intensité de l'éclat émane de l'objet; la modalité et l'aspectualité, puisque la matière module la « restitution » de cet éclat; la temporalité, enfin, puisque la perception de ces lumières est alors dissociée de celle de la source et du moment de l'émission. Ces remarques générales sont exploitées au cours d'une analyse des *Fleurs du Mal*, de Baudelaire, où on examine notamment le « feu du regard », la « lumière voilée » et le « soleil lavé ». Elles sont ensuite étendues à une réflexion sur le « paysage », conçu comme configuration sémiotique émanant du monde naturel, à la rencontre entre une « existence » et une « expérience ».

Among all the effects of light, we have chosen to put the focus on one, which is concerned with the relations between time and matter: landscape's “internal lights”. Internal light appears as a property of objects and of their structure in many ways: on an actantial level, because light intensity comes from the object; in terms of modality and aspectuality, because the light emitted is modulated by matter itself; in terms of temporality, finally, because the perception of these lights is dissociated from the one emitted from its source at the time of this emission. These concepts are used in the analysis of Charles Baudelaire's *The Flowers of Sickness and Evil*. We study such expressions as “fire of look”, “veiled light” and “washed sun”. We extend these remarks to a reflection about landscape, conceived as a semiotic configuration stemming from the natural world, which enables us to confront the notions of “existence” and “experience”.

**La sculpture de verre comme monde de lumière. Deux sculptures de Raphaël Farinelli et d'Étienne Leperlier. William Fiers – page 31**

La verrerie artistique est un support où la perception peut être étudiée au plus près de son fonctionnement comme champ d'émergence de signification. Elle nous offre l'occasion d'examiner la façon dont les contraintes physiques de la lumière et les contraintes épistémologiques de la perception interagissent et produisent des structures sensori-motrices, fonctionnant comme les lignes de tension à partir desquelles se mettent en place la morphogenèse et la sémiogenèse, la forme et son sens. Elle est le lieu par excellence où la lumière peut nous éblouir et amener vers un monde imaginaire, le lieu où la lumière est réduite à une fonction de la perception ou, au contraire, le lieu où la perception n'est que le résultat des lois de la lumière. Dans cette étude, nous proposons une analyse de deux objets de verre. Une coupe de Raphaël Farinelli et une sculpture en pâte de verre d'Étienne Leperlier. Chacun de ces objets représente un monde de lumière à part entière et explore les possibilités de la perception.

Artistic glasswork is a medium where perception can be studied in details as a field of signification. It gives us the occasion to examine the way in which the physical constraints of light and the epistemological constraints of perception interact and produce sensory motor structures that function as the lines of tension from which morphogenesis and semiogenesis, as well as form and sense arise. Furthermore, glasswork is the art par excellence where light can dazzle us and take us to an imaginary world; it is the art where light can be reduced to a mere function of perception or, on the contrary, where perception can become the result of the laws of light. In this article, we propose an analysis of two glass objects: a bowl of Raphaël Farinelli and a sculpture of Etienne Leperlier made of molten glass. Each of these objects represents a full world of light and explores the possibilities of perception.

**Éloge de la noirceur.****Claude Zilberberg – page 43**

L'étude présentée s'efforce de composer raisonnablement un point de vue en ajustant, les unes aux autres, plusieurs exigences pressantes : (i) l'injection de l'intensité dans les structures élémentaires de la signification, injection qui invite à concevoir les traits sémiotiques d'abord comme des vecteurs ; (ii) la prise de distance moins à l'égard de la narrativité *stricto sensu* qu'à l'égard de la narrativisation de la signification, ce qui est bien différent ; (iii) l'injection de l'intensité permet d'« armer » la notion de paradigme et de la doter du ressort qui lui manque encore ; (iv) le rapprochement entre la rhétorique et la sémiotique, lequel jusqu'à un certain point « va de soi », puisque la rhétorique vise, si l'on en croit les bons auteurs, à « donner de la vivacité, de la force ou de la grâce au discours » ; (v) enfin, pour ce qui est de l'adéquation, l'objet ici considéré, la noirceur, relève du non verbal, mais le plan du contenu s'avère – jusqu'à preuve du contraire – commun, la différence entre les sémiotiques verbales et les sémiotiques non verbales n'est plus qu'une affaire de pondération, de balance entre les catégories contrôlant l'espace tensif.

This article discusses several aspects relating to light and obscurity : (i) it adds “intensity” to the elementary structures of signification, an addition which forces a re-evaluation of semantic features in terms of vectors ; (ii) it calls for a critical stance towards “narrative” definitions of meaning ; (iii) it tries to redefine the concept of paradigm, giving it a wider range ; (iv) it brings together rhetoric and semiotics, which, to some extent, is self-evident, since rhetoric aims at “giving promptness, force or grace to speech” ; (v) even though obscurity is non verbal, on the level of meaning and its content, we can describe it the same way as verbal semiotics, the difference between the two types of semiotics being one of degree and equilibrium.

**Lumière en noir et lumière tangible.****Le « goût » du paradoxe.****Marie Renoue – page 69**

Les interprétations de la lumière ont parfois à faire avec la contradiction – une contradiction logiquement neutralisée ou ramassée dans une structure tensile. C'est de ces contradictions ou plus précisément des paradoxes – mettant en jeu un paradigme sociétal et sa manifestation – que nous nous proposons de traiter en privilégiant l'étude de deux œuvres artistiques singulières : celle de Pierre Soulages, qui combine noir et lumière, et celle de James Turrell, qui joue de la densité matérielle et *haptique* de lumière colorée. Ces études et les débats sur la visibilité – invisibilité de la lumière et la question du paradoxe – invitent à s'interroger sur les modalités d'un « effet lumière », de l'apparaître du lumineux et de son énonciation. Ils incitent ainsi à explorer la problématique des modalités d'émergence d'un objet, celles de la saisie et de la description du sensible lumineux.

Interpretations of light must often deal with a contradiction – a contradiction logically neutralized or condensed in a tensile structure. We propose to deal with these contradictions, which bring into play a societal paradigm and its expression, by studying two singular bodies of works : Pierre Soulages' work, who combines light and blackness, and James Turrell's work, who uses the material and haptic density of the coloured light. These studies and the debates on the visibility or invisibility of light lead us to reflect on the modalities of a “light effect”, its apparition and production. These aspects invite us to explore the problems of modalities of emergence of an object, one as subtle as light, as well as those of its perception and description.

**Texture, couleur, lumière et autres arrangements de la perception.****Anne Beyaert – page 81**

L'article entend faire l'éloge d'une dimension généralement considérée comme anecdotique dans les arts visuels, la texture. Il distingue tout d'abord la texture représentée (la chair du monde) de la texture ostensive (la chair de la peinture) et, sur ces bases, examine les relations qu'entretiennent les différentes dimensions du visible et les liens du visible au tangible. Enfin, il montre une accentuation de la texture dans l'art du *xx<sup>e</sup>* siècle, chez les surréalistes et dans l'installation, notamment.

The article seeks to praise a dimension generally considered as minor in art : texture. At first, we distinguish between two conceptions : represented texture (grain of world) and the patent texture (grain of painting) ; on this basis, we observe the relationships between the many dimensions of the visible, and between the visible and the tangible. Finally, we outline an accentuation of texture in art which appeared during the 20th century, namely in Surrealism and in contemporary installations.

**Lumières et profondeur épistémique.****Françoise Parouty-David – page 91**

Parti d'un énoncé pictural de nature religieuse de par son titre, *La Mort de la Vierge* de Caravage, l'article s'efforce de montrer la capacité de la lumière et de l'ombre à modaliser des repères qui en modifient l'appartenance catégorielle. Il s'appuie sur des opérations propres à la synesthésie pour décrire, dans un premier temps, comment la lumière, qui régit principalement le visible, donne accès à des sensations auditives et kinesthésiques. Elle a donc une fonction homogénéisante, d'un point de vue sémantique, qui souligne le rôle du corps dans la saisie de l'œuvre d'art. Au-delà, les variations de son intensité sont mises en rapport avec les capacités cognitives du sujet percevant, amené à explorer une plus grande profondeur.

The starting point of this article is a reflection on Caravaggio's *The Virgo's Death*, especially on the religious nature of its title. We go on, from there, to show how light and shadow modulate some part which change their categorical relevance. We describe synesthetic operations that explain at first how light, which governs the visible, leads to auditive and kinesthetic sensations. Light is capable of homogenizing meaning, stressing for instance parts of the body in understanding a work of art. Moreover, variations in the intensity of light are related to the cognitive capacities of the observer, who can be brought to deepen his understanding.

**Interview avec Raoul Coutard.****Pierre-Emmanuel Parais et Marie Renoue – page 101**

Célèbre chef-opérateur de la « nouvelle vague », photographe et réalisateur, Raoul Coutard évoque, au milieu d'anecdotes sur des « films-cultes » du cinéma – *Le Mépris*, *À bout de souffle*, *Alphaville* ou *Tirez sur le pianiste* –, son travail d'éclairagiste, en particulier les contraintes techniques, chimiques rencontrées lors des tournages. Une discussion fort technique qui indique, au-delà des manques du langage de la lumière patents lors des tournages, combien les contraintes matérielles sont génératrices d'effets lumineux significatifs et admirables pour leurs spectateurs.

Among numerous anecdotes about what represents for us cult films like *Le Mépris*, *À bout de souffle*, *Alphaville* and *Tirez sur le pianiste*, Raoul Coutard – famous chief-operator of the “nouvelle vague”, photographer and director – evokes his work as a lighting engineer, and more particularly the technical and chemical constraints encountered during shooting. This highly technical discussion points to, beyond the obvious limitations of the language to account for the light during shooting, how much the material constraints are generating meaningful and admirable luminous effects for their spectators.

**Entre l'artiste et l'ingénieur, le concepteur lumière et l'éclairagiste.****Jean-Jacques Ezrati – page 107**

On oublie trop souvent que la maîtrise de la lumière fait appel à de véritables compétences qui se retrouvent non dans un seul métier mais dans plusieurs. À travers deux exemples, cet article illustre la place du concepteur lumière (ou plus justement dans notre cas de l'éclairagiste) entre l'ingénieur éclairagiste et l'artiste luministe.

It is too often forgotten that the control and mastery of light call upon true competences which are found not in one trade but in several. Looking at two examples, this article illustrates the place of the lighting designer in a production, a place best defined as between the engineer and the artist.



## NOTICES BIOGRAPHIQUES

### Anne Beyaert

Anne Beyaert enseigne la sémiotique visuelle à l'Université de Limoges (France). Critique d'art, elle a aussi publié une trentaine d'articles de sémiotique centrés sur l'art du xx<sup>e</sup> siècle et les médias (photo-journalisme, image numérique). Elle prépare un ouvrage sur le portrait d'aujourd'hui.

### Pierre Boudon

Pierre Boudon est sémioticien, associé, d'une part, aux recherches sur l'architecture et l'urbain (*Le Paradigme de l'architecture*, Montréal, 1992) et, d'autre part, aux recherches sur le discours (*Le Réseau du sens, une approche monadologique pour la compréhension du discours*, 2 vol., Berne, Peter Lang, 1999 et 2002). Il est l'auteur de nombreux articles dans les différentes revues de sémiotique (*Communications*, *Semiotica*, *RS/SI*, *Protée*, *Visio*, *Nouveaux Actes Sémiotiques*, *Langages*, *Modèles linguistiques*).

### Jean-Jacques Ezrati

Jean-Jacques Ezrati est ingénieur au Centre de recherche et de restauration des Musées de France. Il y exerce la fonction d'éclairagiste conseil. Auteur de nombreuses communications dans le domaine de l'éclairage muséographique, il est aussi membre d'associations, telles que l'ICOM (Conseil international des musées), l'AFE (Association française de l'éclairage), l'ACE (Association des concepteurs lumière et éclairagistes) et l'AFS (Association française de sémiotique).

### William Fiers

William Fiers est actuellement chercheur en sémiotique liée à SEMANET, groupe d'étude sémiotique aux Pays-Bas. Il a étudié à l'Université de Rotterdam et au Center for Semiotic Research de l'Université d'Aarhus. Il détient un doctorat en sémiotique obtenu à l'Université de Limoges. Il a publié des articles portant notamment sur l'esthétique et la sémiotique visuelle, dans lesquels il montre un intérêt pour la polysensorialité, la sensori-motricité et les phénomènes de la perception.

### Jacques Fontanille

Professeur de sémiotique à l'Université de Limoges, membre senior de l'Institut Universitaire de France (chaire de sémiotique), Jacques Fontanille dirige l'équipe CeReS (Centre de Recherches Sémiotiques) au CNRS. Il est responsable de la revue *Nouveaux Actes Sémiotiques*, et de la collection d'accompagnement *NAS*, éditée par Pulim. Il a dirigé une douzaine d'ouvrages collectifs ou numéros spéciaux de revues, parmi lesquels : *Le Discours actualisé* (Pulim); *La Quantité et ses modulations qualitatives* (Pulim); *Le*

*Devenir* (Pulim); *Les Métiers de la sémiotique*, avec Guy Barrier (Pulim); « Sémiotique du discours et tensions rhétoriques », avec J.-F. Bordron (*Langages*, n°137); « Le Montage au cinéma », avec Sylvie Péreineau (*Visio*). Il a publié huit livres : *Le Savoir partagé* (Hadès-Benjamins); *Les Espaces subjectifs* (Hachette); *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, avec A.J. Greimas (Le Seuil); *Semiotica de las pasiones. El seminario* (Morphée); *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière* (P.U.F.); *Tension et Signification*, avec C. Zilberberg (Mardaga); *Sémiotique et Littérature: essais de méthode* (P.U.F.); *Sémiotique du discours* (Pulim). Son dernier livre, intitulé *Séma & Soma. Les figures du corps*, paraîtra en 2003 chez Maisonneuve et Larose.

### Vincent Laganier

Vincent Laganier est architecte éclairagiste, diplômé de l'École d'Architecture de Nantes (1997). Il est conseiller en éclairage urbain au sein du LiDAC Outdoor Europe (Lighting Design and Application Centre), vice-président du centre régional Rhône-Alpes de l'AFE (Association française de l'éclairage) et webmestre du site Internet : [www.atera-eclairage.org](http://www.atera-eclairage.org). Vincent Laganier publie depuis 1997 dans différentes revues : *Architecture d'Aujourd'hui*, *Actualité de la Scénographie*, *Professional Lighting Design*, *International Lighting Review*, *LICHT*, *Planung-Design-Technick-Handel*, *LUX* (revue de l'éclairage), *Talents 44*, et donne des conférences en France et à l'étranger. Il fera paraître en 2003 : *Lumières architecturales en France 1985-2000*, ouvrage rétrospectif sur la pratique de l'éclairage en architecture, qui présentera 70 réalisations d'éclairage extérieur de concepteur lumière et de plasticien ([www.as-editions.fr](http://www.as-editions.fr)).

### Pierre-Emmanuel Parais

Pierre-Emmanuel Parais est journaliste de presse quotidienne régionale. Il a collaboré à la (défunte) revue mensuelle de cinéma *Limelight* et plus spécialement au numéro hors-série *Tempo* consacré au cinéaste André S. Labarthe.

### Françoise Parouty-David

Maître de conférences à l'Université de Limoges, Françoise Parouty-David enseigne au département de sciences du langage et à l'Institut universitaire de technologie (IUT GEA); elle est membre du CeReS (Centre de Recherches en Sémiotique). Elle coordonne le dossier annuel de comptes rendus critiques des *Nouveaux Actes Sémiotiques* (Pulim). Sa recherche en sémiotique visuelle l'a amenée à publier récemment sur les manifestations de *la tension* dans les énoncés visuels et ses corollaires que sont les notions de *rupture*, de *seuil*, d'*écart* entre catégories.

### Marie Renoue

Philologue et historienne de l'art de formation, Marie Renoue est actuellement détachée au Laboratoire Parole et Langue d'Aix-en-Provence (CNRS) et membre associé du CeReS de Limoges. Elle est l'auteur d'ouvrages (*Conques moyenâgeuse, mystique et contemporaine*, 1997; *Sémiotique et perception esthétique*, 2001) et d'articles en linguistique et en sémiotique visuelle parus dans *Nouveaux Actes Sémiotiques*, *Protée*, *Visio*, etc.

### Claude Zilberberg

Docteur d'État, coresponsable du Séminaire inter-sémiotique de Paris, Claude Zilberberg est l'auteur de *Une lecture des Fleurs du Mal* (Paris, Mame, 1972); *Essai sur les modalités tensives* (Paris-Amsterdam, Benjamins, 1981); en coll. avec J. Fontanille, *Tension et Signification* (Liège, Mardaga, 1998), qui a fait l'objet de plusieurs traductions (*Tensao e significacao*, Sao Paulo, Humanitas, 2001; *Semiotica tensiva y formas de vida*, Puebla, 1999; *Ensayos sobre semiotica tensiva*, Lima, Universidad de Lima, 2000). Il a aussi rédigé de très nombreux articles.

PROCHAINS NUMÉROS (titres de travail)

Volume 32, n° 1 : Mémoire et médiations

Volume 32, n° 2 : La digitalisation de l'héritage culturel

Volume 32, n° 3 : La rumeur

Les personnes qui désirent soumettre un projet de dossier ou encore un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un des dossiers à venir sont priées de faire parvenir leur texte dans les meilleurs délais à la direction de *Protée*.

DÉJÀ PARUS

(Les numéros précédents sont disponibles sur demande. Le sommaire de chacun des numéros est expédié gratuitement aux personnes qui en font la demande. Il est possible d'obtenir un tiré à part des articles contre des frais de traitement.)

Volume 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations.

Responsables : Hervé Bouchard, Jean Châteauevert et Adel G. El Zaïm.

Volume 23, n° 2 : Style et sémiologie. Responsable : Andrée Mercier.

Volume 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. Responsable : Manon Regimbald.

Volume 24, n° 1 : Rhétoriques du visible. Responsables : Groupe µ (F. Édeline et J.-M. Klinkenberg).

Volume 24, n° 2 : Les interférences. Responsables : Maxime Blanchard et Catherine Mavrikakis.

Volume 24, n° 3 : Espaces du dehors. Responsable : Charles Grivel.

Volume 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma. Responsable : Lucie Roy.

Volume 25, n° 2 : Musique et procès de sens. Responsables : Ghyslaine Guertin et Jean Fiset.

Volume 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture. Responsable : Rachel Bouvet.

Volume 26, n° 1 : Interprétation. Responsable : Louis Hébert. (Épuisé).

Volume 26, n° 2 : Faire, voir, dire. Responsable : Christine Palmiéri. (Épuisé).

Volume 26, n° 3 : Logique de l'icône. Responsable : Tony Jappy.

Volume 27, n° 1 : La Mort de Molière et des autres (en coll. avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv).

Responsables : Patrice Pavis, Eli Rozik et Rodrigue Villeneuve.

Volume 27, n° 2 : La Réception. Responsables : Emmanuel Pedler et Josias Semujanga.

Volume 27, n° 3 : L'Imaginaire de la fin. Responsables : Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais.

Volume 28, n° 1 : Variations sur l'origine. Responsable : Jacques Cardinal.

Volume 28, n° 2 : Le Silence. Responsables : Marie Auclair et Simon Harel.

Volume 28, n° 3 : Mélancolie entre les arts. Responsables : Marie Fraser et Johanne Lamoureux.

Volume 29, n° 1 : La Société des objets. Problèmes d'interobjectivité. Responsables : Eric Landowski et Gianfranco Marrone.

Volume 29, n° 2 : Danse et Altérité. Responsables : Michèle Febvre, Isabelle Ginot et Isabelle Launay.

Volume 29, n° 3 : Iconoclastes : langue, arts, médias. Responsables : Jocelyn Girard et Michaël La Chance.

Volume 30, n° 1 : Les formes culturelles de la communication. Responsable : Emmanuel Pedler.

Volume 30, n° 2 : Sémiologie et herméneutique du timbre-poste. Responsable : David Scott.

Volume 30, n° 3 : Autour de Peirce : poésie et clinique. Responsable : Michel Balat.

Volume 31, n° 1 : La transposition générique. Responsables : Frances Fortier et Richard Saint-Gelais.

Volume 31, n° 2 : Cannes hors projections. Responsable : Emmanuel Ethis.

Volume 31, n° 3 : Lumières. Responsable : Marie Renoue.

FORMULE D'ABONNEMENT – 1 an / 3 numéros

Veillez m'abonner à **Protée**. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume \_\_\_ n° \_\_\_.

VERSION IMPRIMÉE  VERSION ÉLECTRONIQUE (cédérom annuel)

**Individuel**

Canada 33,35\$ (étudiants 17,25\$ - joindre une pièce justificative)  
États-Unis 34\$  
Autres pays 39\$

**Institutionnel**

Canada 39,10\$  
États-Unis 44\$  
Autres pays 49\$

Nom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ adresse électronique \_\_\_\_\_

Expédier à *Protée*, département des arts et lettres,  
Université du Québec à Chicoutimi  
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens. **TPS et TVQ incluses** pour la vente au Canada.

## POLITIQUE ÉDITORIALE

**Protée** est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites*. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, ses enjeux et ses objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser 80 pages de la revue (soit un maximum de 10 contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

## PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre des livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :
  - A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.
  - A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :
  - Benveniste, É. [(1966) 1974] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 163-176.
  - Greimas, A. J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1997) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « Document Word » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10 po (200 x 250 cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF (300 ppp).
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.