

Soulages 1 : Couleurs et lumières du noir

Marie Renoue

▶ **To cite this version:**

Marie Renoue. Soulages 1 : Couleurs et lumières du noir. Technè, 2008. hal-03952785

HAL Id: hal-03952785
https://amu.hal.science/hal-03952785

Submitted on 23 Jan 2023

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

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

Version -1 d'un texte paru dans la revue *TECHNÈ* n° 26, 2007

Soulages[1] : Couleurs et lumières du noir

Marie Renoue
CeReS-EA 3848

Soulages: colours and black lights
Abstract. *In this study on Pierre Soulages' colours, the semiotics of perception is the adopted viewpoint, an approach which, mindful of the perception of "changing phenomena", is influenced by Merleau-Ponty's phenomenology and Claude Zilberberg's tensive semiotics. This dynamic, tensive semiotics endeavours to describe, not stabilized values, but the tensions (valencies) that "affect" these values – in other words, while we have been careful to avoid using too specialized a metalanguage here, the purpose of this study is central to this semiotic trend.*
The question asked – "What about colour effects?" – is obviously relevant to the preoccupations of artists, painters and particularly Pierre Soulages, whose pictorial works and stainedglass windows we propose to consider here. The sheer scope of his oeuvre compels us to select a single line of approach – perception. The technical indications will thus be limited or placed in footnotes, with the more general remarks on colour. We shall see how the painter, aware of the prejudicial abstraction of descriptive language, analyses the complex modes of expression of perceptible colours, their contrasting values and power, and how he shapes objects, using light to dynamize or make colours subtly appear and vibrate.
Keywords. *Soulages, black, light, contrast, valency.*

Résumé : Dans cette étude des couleurs de Pierre Soulages, le point de vue adopté est celui de la sémiotique de la perception, une approche qui, attentive à la perception des « phénomènes changeants », est influencée par la phénoménologie merleau-pontienne et par la sémiotique tensive de Cl. Zilberberg. Cette sémiotique tensive et dynamique s'attache à décrire, plutôt que les valeurs stabilisées, les tensions (valences) qui « travaillent » ces valeurs – autant dire que si nous avons pris garde d'éviter ici un métalangage trop spécialisé, l'objet de cette étude s'inscrit au cœur même de ce courant sémiotique. La question posée, qu'en est-il des effets colorés ?, rejoint évidemment les préoccupations des plasticiens, des peintres et en particulier de Pierre Soulages dont nous proposons de considérer ici uniquement les œuvres picturales et les vitraux. L'ampleur de l'œuvre nous contraint à privilégier un axe : celui de la perception – les indications techniques seront donc réduites ou placées en notes, avec les remarques plus générales sur la couleur. En effet, nous verrons comment le peintre, conscient de l'abstraction préjudiciable du langage descriptif, analyse les modes complexes d'expression des couleurs perceptibles, leurs valeurs de contraste et leurs pouvoirs, comment il façonne des objets mettant en tension ou faisant subtilement apparaître et vibrer les couleurs avec la lumière.
Mots-clefs : Soulages, noir, lumière, contraste, valence

Commencer par une évidence : la relation de Pierre Soulages avec le noir, une relation toujours soulignée et à ce point avérée que c'est à lui qu'A. Mollard-Desfour demande de rédiger une préface pour son étude linguistique sur le noir (2005) et que G.-G. Lemaire consacre quatre pages dans son ouvrage sur l'histoire picturale du noir pour terminer par ces mots : *il est probable qu'il* (Pierre Soulages) *a aussi conclu un discours sur l'art abstrait en*

atteignant l'inatteignable (dépasser la limite à toute recherche picturale que serait le noir depuis Malevitch et Rodtchenko) *et en réinventant la lumière noire des mystiques chrétiens dans la sphère de la peinture même* (2006 : 237).

Certes, le noir est récurrent et formellement mis en valeur, mais il n'est ni tout à fait omniprésent, ni l'unique couleur de Soulages. Sa reconnaissance vient donc de son statut particulier pour l'artiste qui la retient comme la *couleur fondamentale, une couleur d'origine de la peinture* (2005) et qui, en commentateur très précis de son œuvre[2], la décrit comme un opérateur capable de moduler la manifestation des couleurs sur la toile, comme l'opérateur par excellence de « ce milieu actif et en devenir »[3] qu'est la couleur des peintres. L'œuvre picturale et le discours qui l'accompagne attesteraient ainsi du statut et du rôle originaire et original du noir, de son intervention dans les modes d'expression et d'apparition des couleurs et d'une lumière – qui apparaîtront de manière tout aussi dynamiques et imprévisibles sur le verre « blanc » des vitraux de Soulages à Conques.

Au sujet des couleurs

Une difficulté apparaît toutefois dès qu'on veut traiter de couleurs. Outre la question des catégories pertinentes[4] pour le faire, il y a plus fondamentalement la valeur réductrice des mots. Parler du noir de Soulages, c'est englober sous un terme toute une variété de noirs, de teintes sombres ou denses obtenues avec du brou de noix plus ou moins dilué, de noirs plus ou moins chauds ou froids tirés des pots de peinture, de noirs plus ou moins fluides ou visqueux, satinés ou mats comme ceux des goudrons étalés sur des verres dans les années 1948, des peinture à l'huile ou acryliques épaisses étendues sur les toiles en 1979 et 2004, des tableaux récents où les noirs satinés (d'ivoire) et mats (de mars) forment un contraste ténu ; c'est aussi négliger les variations de quantité et d'homogénéité du noir, ceux des huiles envahissantes et dégoulinantes des années 63-67 ou encore le brou de noix et huile sur papier de 1947 où la couleur du coup de brosse, dés-homogénéisée, s'est déployée en ocelles et fibres ocres, brunes et noires (*73 x 47 cm, 1947-9*, reproduit dans Encrevé 2007 cahier 1-II). Soulages le souligne : *le mot ne rend pas compte de ce qu'elle (la couleur) est réellement. Il laisse ignorer l'éclat ou la matité, la transparence ou l'opacité, l'état de surface* […], *la forme*[…], *la dimension, la quantité* (2005). La question est d'autant plus importante que, comme il le dit, dès 1974, à Ch. Labbaye au sujet des eaux-fortes, tout vient ensemble : *le contour, la couleur, la matière arrivent ensemble ; je n'agis pas séparément sur chacun de ces caractères de la forme*. (1974 : 28) Au spectateur, il conviendra donc de se défaire des catégories abstraites et

générales du langage pour regarder la complexité du visible[5] et essayer peut-être de l'analyser.

S'il invite ainsi à *voir avec ses yeux* plutôt qu'avec *sa tête*, à accorder la plus grande attention à une matière expressive plurielle, variable, complexe et interactive où chaque « formant » participe à l'aspect des autres et de l'ensemble, Soulages souligne également un autre écueil : celui des *significations conventionnelles, parfois contradictoires,* celui qui ferait du noir un signe *de deuil, de malheur* […], ou *de fête, de luxe, d'austérité monastique* (2005). Pour satisfaisant qu'il soit pour un point de vue intellectuel et abstrait sur les couleurs – celui par exemple de Kandinsky (1912) ou de Goethe (1810) –, tout ce jeu de renvois symboliques ne favorise guère le contact plus sensible de (et avec) l'œuvre.

Les valeurs sémantiques associées en particulier au noir par Soulages, lorsqu'il rend compte de sa préférence, sont plus abstraites : originaires – le noir, *antérieur à la lumière* et à la naissance, *absent du spectre comme le blanc* –, éthiques – l'*autorité du noir, sa gravité, son évidence, sa radicalité* – et factitives – son *puissant pouvoir de contraste qui donne une présence intense à toutes les couleurs* et une *grandeur sombre* aux *plus obscures* qu'il *illumine* (2005). Comme Gauguin qu'il cite souvent ou Matisse, c'est l'attention à l'intensité et à l'extension des couleurs qui guide son point de vue ; mais si Gauguin est évoqué pour les corrélations convergentes qu'il pose entre quantité et intensité de la couleur et si Matisse, contredisant celui-ci, est plus soucieux de choix, de rapports et de mise en valeur des différences (1972 : 199-207), Soulages semble davantage travailler la contention et l'explosion des intensités, l'intensification de tonalités contraires et l'engendrement de valeurs tenues pour contradictoires comme la lumière du noir.

Les couleurs picturales de Soulages

La relation de Soulages au noir a vraisemblablement justifié aux yeux de nombreux critiques le qualificatif d'ascétique. Cependant un parcours de son oeuvre s'étendant sur une soixantaine d'années – un œuvre extrêmement riche et diversifié tant en genres[6] qu'en techniques[7] –, oblige à nuancer fortement cette lecture. Tout d'abord, parler de monochrome ne convient guère. Ses noirs qui couvrent à partir de 1979 toute la surface de la toile n'ont rien à voir avec ceux contemporains de Reinhardt ou de Newman ; B. Ceysson le souligne dès 1979 (p. 40). Ils ouvrent en effet sur un champ de couleurs variables et de luminosité qui invitent à les regarder plutôt comme un espace potentiel de polychromie et d'éclat lumineux – les « toiles monopigmentaires à polyvalence chromatique » de P. Encrevé (2007 : 223). Et, si dans les autres peintures, le nombre de teintes peintes ensemble est limité à deux ou trois,

parfois quatre, les tonalités sont variées et les contrastes différenciés suivant la quantité, le rythme spatial de distribution des couleurs, les modalités du passage d'une couleur à l'autre et les effets de (la) matière picturale.

Les contrastes colorés, ce sont ceux intenses du noir et du blanc, du noir et du bleu, du noir et de l'ocre brun, du noir et du rouge ou même du bleu et du blanc dans une des rares toiles dépourvues de noir (*Peinture 1000 x 355 cm, 21 septembre 1971*, cat. 689[8], où le bleu apparaît jambage épais se déployant sur un fond blanc). Quand les toiles sont plus riches en couleurs, celles-ci présentent une certaine identité ; les teintes chaudes par exemple – le jaune, l'orangé – se côtoient quand elles ne sont pas seulement associées au noir sur blanc et modulées par une variation de tonalité – et de saturation.

Ce qui apparaît du fait de ces rapports chromatiques, ce n'est pas tant un contraste de teinte qu'un contraste de clarté. *Peinture 195 x 130 cm, 27 décembre 1954* (cat. 166) propose ainsi un dégradé subtil de gris vaporeux et transparents entre le blanc de la toile apprêtée et les formes noires ; *Peinture 80 x 60 cm, 1957* (cat. 306) donne à voir toute une variation de bleus entre un fond éclairci et de larges touches plus sombres qui la couvrent presque – ce qui a pour effet d'introduire le très sombre presque noir dans un paradigme continu d'assombrissement de teintes, comme les brous de noix déclinés dans les densités diverses de l'ocre le plus transparent au noir le plus profond. A ces contrastes de valeurs[9] s'ajoutent des glacis très classiques et des transparences obtenues par la fluidité des teintes superposées, par l'irrégularité de la pression du pinceau ou par la technique du raclage au noir qui est tout à la fois recouvrement partiel en noir et dévoilement des couches colorées qui, en profondeur dans la matière picturale, gagnent néanmoins en éclat par cette proximité avec le noir.

Figures 1 et 2

Figure 1. Peinture 81 x 60cm, 6 janvier 1957 *(huile sur toile). © photo M. Renoue.*



Figure 2. Peinture 92 x 57 cm, *1957 (huile sur toile). © photo M. Renoue.*



Ces contrastes de clarté sont généralement lus en termes de luminosité, une luminosité picturale savamment « calculée » – différente de celle des *outrenoirs* de 1979. Si l'opposition entre le blanc et le noir peut être assez vive, à moins d'être amortie par une déclinaison de gris transparents qui approfondissent l'espace pictural, Soulages complexifie en effet souvent les modalités d'expression des contrastes en évitant les aplats de couleurs vives et lumineuses : les rouges, jaunes … sont réduits, assourdis ou en partie recouverts par un voile ou un filet de noir raclé. Il n'y a donc pas d'aplats homogènes de couleur claires et lumineuses, vives et pures sinon ceux de blanc, de bleu, d'ocre brun[10] et de noir chez Soulages ; rien à voir avec les couleurs des impressionnistes, celles pures de Matisse, celles violentes des fauves ou les premières couleurs *bonnardiennes* de Rothko, comme il le dit[11]. Ses toiles sont à contre courant de ce qui se faisait après guerre en abstraction lyrique colorée, des vives envolées de Kandinsky – et ses premières expositions sont l'occasion pour lui de noter sa différence –, plus proches de la réduction des couleurs du suprématisme, de Rodchenko, ou des couleurs sourdes et sombres de Klee, d'Hartung, des derniers Rothko ou de Kline, Stella, Reinhardt et Newman ; mais la comparaison s'arrête là. A P.-M. Buraglio en 1962, il parle du noir, de sa palette restreinte, de sa préférence *pour les couleurs assourdies, non pas poussées à leur maximum d'intensité comme chez les Fauves mais retenues,* et il précise : *un rouge rentré fait*

appel en nous à tout autre chose qu'un rouge éclatant. C'est aussi un désir d'intensité mais d'un autre ordre. (reproduit sur : http://www.pierre-soulages.com/)

L'un des axes de son travail est ainsi défini : combiner rétention de couleurs assourdies – ou quantitativement limitées – et intensification. Dès ses premières peintures à l'huile de 1946[12], on trouve ces contrastes subtils et variés produits par la juxtaposition de plages aux teintes assombries, parfois nuancées, parfois délimitées ou traversées par des formes et des traits noirs, et plus réduits les éclats clairs autour du noir, une ligne grattée et blanche par endroits qui gagne et fait gagner en intensité le plus sombre mitoyen.

Au sujet du et des noirs

Du noir qui apparaît parfois dans ses peintures comme une limite dans la déclinaison tonale du blanc, mais aussi du bleu ou de l'ocre[13], P. Soulages précise en 1985 les enjeux dans sa peinture : *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. (propos cités dans le catalogue de Toulouse, 2000 : 101)

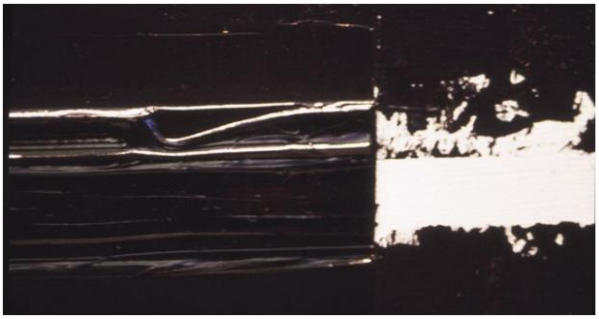
Le noir vaudrait ainsi 1. comme exhausteur d'intensité de la clarté des couleurs, 2. comme un opérateur d'intensité dont la situation et le rôle de filtre complexifieraient la tâche par le contrôle des degrés d'apparition – ces fonctions étant régies par la disposition juxtaposée et/ou superposée du noir et par sa transparence partielle – et 3. comme matière générant et contrôlant par sa surface des *reflets*. Avec cette troisième voie, le paradigme a changé : de *l'illumination, exaltation des couleurs en contraste* et de leur intensification tensive, on passe à la production de reflets ; de la clarté et saturation des pigments, on passe à l'éclat de reflets lumineux. D'où le néologisme d'*outrenoir* créé par l'artiste en 1990 pour désigner *ce noir qui, cessant de l'être, devient émetteur de clarté, de lumière secrète*[14].

Figures 3 à 4

Peinture 300x235cm, 9 juillet 2000 (huile sur toile)



Détail Peinture 300x235cm, 9 juillet 2000



Plus précisément, les modes d'expression et les « actants » interactifs divergent. Le contraste, c'est celui savamment modulé par un Soulages maître dans les techniques des transparences, des clairs-obscurs, celui d'une forme sombre ou noire sur la toile blanchie ou sur des fonds extrêmement travaillés dont les variations colorées composent différemment avec le noir et font ainsi différemment vibrer l'ensemble traversé d'intensités variées. C'est aussi celui de couleurs posées sur un fond et recouvertes en partie de noir ou celui d'un noir recouvrant la toile entière et qui, raclé par endroits, relève l'intensité des teintes sous-jacentes. Noir et non-noir mettent en valeur leur divergence sur le plan du tableau où le noir, presque toujours posé au dessus, contient et/ou exalte plus ou moins l'éclat extensif de la couleur d'en dessous. La toile est ainsi le lieu tensif où se calculent des valeurs variées d'intensité et d'extensité.

Avec *l'outrenoir*, il s'agit de deux modalités de la matière picturale, la couleur noire et la texture brillante, lissée ou striée par le peintre. La relation entre ces deux qualités aux pouvoirs réfléchissants divergents est autre : il ne s'agit plus d'une augmentation conjointe des différences, mais d'une co-variation inverse des intensités que la différence de texture met en évidence. En effet, là où l'éclat de la brillance – donc de la lumière réfléchie par la texture – est le plus vif, le noir semble perdre de sa sombre profondeur. Ce phénomène, Soulages le

commente en ces termes : *ces plages de gris ou de noir ainsi obtenues sont d'une qualité de couleur très particulière, qui m'intéresse et que j'aime – une qualité très différente de ce que l'on obtient traditionnellement par mélange de couleur, une qualité irremplaçable et spécifique* (entretien avec M. Peppiatt, *Art International*, nov.-déc. 1980 reproduit sur le site Internet de Soulages). Ce qui apparaît à l'œil attentif, ce n'est donc pas vraiment un noir lumineux[15], mais des nuances subtiles de gris profonds et de gris plus éclatants – comme si la lumière déssaturait le noir et modulait sa profondeur, sa densité –, ce sont aussi les échos des teintes alentour réfléchies et transformées par leur sombre réflecteur. Si l'apparition de ces « couleurs » instables peut évoquer le *lustre* de L. de Vinci[16], il faut souligner combien le noir modalise ses reflets, semble les contenir et les assourdir. Nous sommes loin des reflets ordinaires sur une matière brillante, les teintes ne semblent plus seulement sourdre du noir, comme dans la seconde voie décrite par le peintre, mais transformées par le noir, assourdies, dotées d'une profondeur modulée par les tensions entre le noir et les éclats mobiles de la lumière réfléchie. Au sujet de ces éclats lumineux, Soulages évoque *au-delà du noir une lumière reflétée, transmutée par le noir,* un *noir qui, cessant de l'être, devient émetteur de clarté, de lumière secrète* (entretien avec P. Encrevé de 1996 reproduit sur le site de Soulages).

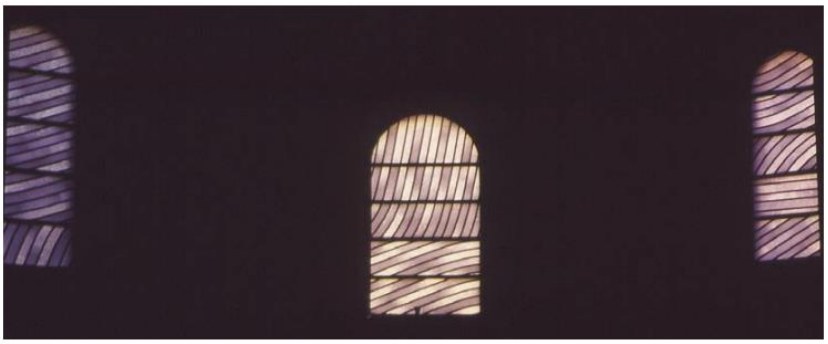
Conséquence soulignée par P. Encrevé : une toile *outrenoire* n'est jamais mal éclairée, puisque *voir les reflets c'est « la » voir, puisque, dépourvue de ton local, elle est précisément élaborée pour capter la lumière par reflets.* (catalogue de Lyon 1987 : 65) Variant de fait suivant l'éclairage, l'espace qui la reçoit et la situation du spectateur, les *outrenoirs* présentent des apparences changeantes et mouvantes qui renvoient le spectateur à son rôle dans ce qu'il perçoit. Soulages commente ces rapports au temps et à la perception en ces termes *: il y a une instantanéité de la vision pour chaque point de vue, si on en change il y a dissolution de la première vision, effacement, apparition d'une autre : la toile est présente dans l'instant où elle est vue, elle n'est pas à distance dans le temps, comme le sont les peintures représentatives et gestuelles qui renvoient au moment du geste ou au moment de ce qui est représenté ; sous une lumière naturelle, la clarté venant du noir évolue avec celle marquant dans l'immobilité l'écoulement du temps.* Et il évoque aussi *l'espace de la toile qui n'est plus sur la toile,* [mais] *devant la toile, et vous qui regardez, vous êtes pris dans cet espace-là, vous êtes dans l'espace de la toile* (entretien avec P. Encrevé de 1996 reproduit sur le site de Soulages).

Les vitraux de Soulages à Conques

Que certains aient craint de voir dans l'abbatiale romane de Conques des vitraux noirs, ainsi que Soulages l'évoque quand on parle de Sainte-Foy, c'était bien mal connaître l'œuvre du peintre qui déclarait travailler avec la lumière, la lumière en tant que matière ; et ce, dès les *outrenoirs* que les vitraux prolongent à plus d'un titre.

Figures 5 à 6 :

Vitraux de Sainte-Foy de Conques, 1994



Détail. Vitrail de Sainte-Foy de Conques, 1994



Du verre créé après de multiples essais par Soulages, en quête d'une qualité de lumière diffuse et modulée, et posé sur la centaine de baies conquoises, il est objectivement faux de dire qu'il est blanc. Incolore et « blanc » par son opacité, ce verre composite[17] ne l'apparaît que déposé ; aussitôt posé dans l'espace, il a pris des teintes variées et variables qui dépendent de la luminosité extérieure (par temps couvert, il est gris), de la position du soleil (des modulations colorées bleues, roses, dorées … apparaissent, lorsque l'éclairage de la baie est puissant mais indirect), de la situation spatiale de la baie (les vitraux du haut paraissent bleu, ceux du nord plutôt roses, ceux du sud peu colorés …) et aussi, mais dans une moindre mesure, du point de vue du spectateur (Renoue 2001).

Certes les verres des vitraux varient toujours avec la lumière[18]. Mais à Conques, les phénomènes ont une ampleur inusitée : la lumière et l'espace engendrent des couleurs parfois bien distinctes qui varient en teintes, en saturation et clarté, et ce aussi bien pour les vitraux vus de l'extérieur que de l'intérieur. En effet, la face plus lisse du verre, tournée vers l'extérieur de l'édifice, présente les reflets des formes et couleurs des objets placés en vis-à-vis, ou plus précisément une sorte de pellicule de reflets plus ou moins transparents sur un verre opaque qui varie avec le point de vue. L'autre face présente une coloration de masse,

plus précise, saturée et douce, et changeante avec le temps, une coloration qui couvre toute sa surface et varie de tonalité suivant la composition du verre. Entre les deux, il y a l'épaisseur d'un verre granuleux qui diffracte les rayons lumineux transmis, qui en absorbe et en diffuse une partie vers l'espace de l'édifice. Tout se passe comme si le verre épais de Conques, en tant que zone de transition entre extérieur et intérieur, recevait des empreintes de l'extérieur, exerçait un tri en ne laissant transparaître à l'intérieur que la teinte et la luminosité – qu'il contient par son pouvoir réflecteur, transmetteur et absorbeur – et en assurant leur diffusion sur toute sa surface (sur la fabrication du matériau, cf. Renoue 2004).

Au regard des *outrenoirs*, les vitraux sont plus encore un art de l'espace : la lumière diffusée par le verre, très réactive aux variations extérieures et parfois à peine teintée de couleur chaude – comme les murs de l'édifice –, remplit le lieu et englobe le spectateur. C'est aussi un art du temps par leur relation privilégiée avec la lumière du soleil : les teintes des vitraux changent au cours des saisons, apparaissent, puis s'estompent pour d'autres couleurs aux cours des journées. Il faut du temps, revenir ou attendre pour voir les verres changer lentement de couleur – à moins que le passage de nuages, en cachant momentanément le soleil, n'accélère ces transformations. L'expérience des variations colorées des vitraux demande patience et concentration, un rapport particulier au temps et au visible, un visible parfois ténu et tout en retenu.

Petite conclusion

Compositeur et créateur de couleurs et de lumières, Soulages révèle ainsi, en les modulant par un jeu d'expression plus ou moins contradictoire, les pouvoirs du noir et des couleurs en contraste. Il montre l'instabilité des valeurs : comment le même devient autre en contact avec d'autres couleurs, et ce sous le point de vue mobile du spectateur retenu par les éclats ou la ténuité des valeurs. Et puis, Soulages semble presque s'effacer devant ses créations génératrices de couleurs qui varient, changent avec le temps et l'espace, qui sollicitent la sensibilité du spectateur, son attention pour que celui-ci prenne la mesure de la fluence des apparences et de la perception. Si l'on voulait parler de contenu, du sens de l'œuvre de Soulages, ce serait cette proposition à faire l'expérience de la présence mouvante des couleurs, du visible et des tensions qui le traversent et le modèlent, de la sensualité particulière qui se dégage de l'extension des éclats lumineux et colorés ou de la sourde profondeur des couleurs émergeant sur le noir.

Figure 7

Brou de noix sur papier marouflé 102x72 cm, 1999-A



Bibliographie

Catalogues et monographies

Site de Pierre SOULAGES : http://www.pierre-soulages.com/

Pierre Soulages, 1987, Musée Saint-Pierre, Lyon

Pierre Soulages : polyptyques 1979-1991, 1992, Maison des arts G. Pompidou, Cajarc

Soulages : 82 peintures, 2000, Musée des Abattoirs, Toulouse

Soulages - Lumière du noir, 2001, Editions des Musées de la Ville de Paris : textes disponibles sur http://www.pierre-soulages.com/

Pierre Soulages. Works on paper, 2005, Haim Chanin Fine Arts, New-York

Pierre Soulages. Outrenoir, 2005, Robert Miller Galery, New-York

CEYSSON, B., 1979, *Soulages*, Flammarion, Paris

CONNOR, R., 2003, *Soulages. Au-delà du noir*, Editions Alvik, Paris

ENCREVE, P., 1994, 1996 et 1998, *Soulages. L'œuvre complet*, 3 tomes, Le Seuil, Paris

ENCREVE, P., 2007, *Soulages. Les peintures 1946-2006*, Le Seuil, Paris

JULIET, C., 1986, *Pierre Soulages, peintures de 1984 à 1986*, Galerie de France, Paris

JULIET, C., 1990, *Entretien avec Pierre Soulages*, L'Echoppe, Caen

LABBAYE, Ch., SOULAGES, P., 1974, Entretien sur la gravure, *Soulages, Eaux-fortes et lithographies*, Editions Yves Rivière, Paris, pp.17-28

MESCHONNIC, H., 2000, *Le rythme et la lumière - avec Pierre Soulages*, Odile Jacob, Paris

RAGON, M., 1990, *Les ateliers de Soulages*, Albin Michel, Paris

Ouvrages généraux

ALBERS, J., 1974, *Interaction of color*, trad. C. Gilbert *L'interaction des couleurs*, Hachette, Paris

COULOUBARITSIS, L., WUNENBURGER, J.-J. éds, 1993, *La couleur*, Ousia, Bruxelles

Ethnologie française, 1990, XX – 4, Paradoxes de la couleur

GOETHE, J.-W., 1810, *Zur Farbenlehre*, trad. H. Bideau *Le traité des couleurs*, Triades, Paris (2000)

GREIMAS, A.J., 1987, *De l'imperfection*, Fanlac, Périgueux

GRODECKI, L., 1954, La couleur dans le vitrail du XII^{e} au XVI^{e} siècle, *Problèmes de la couleur*, colloque du Centre de Recherche Psychologie Comparative, SEVPEN

ITTEN, J., 1961, *L'art de la couleur*, Dessain et Tolra, Paris (1990)

KANDINSKY, W., 1912, *Ueber das Geistige in der Kunst, insondere in der Malerei*, trad. P. Volboudt, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Denoël, Paris (1969)

LEMAIRE, G.-G., 2006, *Le noir*, Hazan, Paris

MATISSE, H., 1972, *Ecrits et propos sur l'art*, texte établi par D. Fourcade, Hermann, Paris

MERLEAU-PONTY, M., 1945, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris

MEYERSON, J., 1954, Problèmes de la couleur, *Colloque de Centre de Recherche de Psychologie comparée*, SEVPEN, Paris, pp.183-206

PASTOUREAU, M., 1992, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Bonneton, Paris

RENOUE, M., 2004, De la conception à la réalisation d'une matière et d'une lumière. Soulages : 1986-1994, *Revue du Rouergue* n° 80, Rodez, pp. 553-566

RENOUE, M., 2001, *Sémiotique et perception esthétique*, PULIM, Limoges

RENOUE, M., 2001, Tensions en visuel - le *300 x 235 cm, 9 juillet 2000* de Pierre Soulages, *Nouveaux Actes Sémiotiques* n° 73-75, PULIM, Limoges, pp.59-85

RENOUE, M., 1997, *Conques moyenâgeuse, mystique et contemporaine*, Editions du Rouergue, Rodez (rééd. 2004)

RENOUE, M., 1997, La couleur, un paradigme qui se joue de la rationalité ?, *Logiques des langages*, Ch. Boix éd., P.U.M., Toulouse, pp.151-174

RICHIR, M., 1993, Pour une phénoménologie de la couleur, *La couleur*, L. Couloubaritsis et J.-J. Wunenburger éds, Ousia, Bruxelles, pp. 165-188

SOULAGES, P., 2005, Préface de *Le noir. Dictionnaire des mots et expressions de couleur XX^{e}-XXI^{e} siècles* d'A. Mollard-Desfour, CNRS Editions, Paris

VINCI, L. de, 1452-1519, *Les carnets de Léonard de Vinci*, classement et notes par E. Mac Curdy, trad. de L. Servicen, Gallimard, Paris (1951)

VIOLLET le DUC, 1855, *Encyclopédie médiévale*, Inter-livres, Paris (1980)

WITTGENSTEIN, L., 1950-51, *Bemerkungen über die Farben*, trad. G. Granel *Remarques sur les couleurs*, Trans-Europ-Express, Mauvezin (3e éd. 1989)

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

ZILBERBERG, Cl., 2003 , Eloge de la noirceur, *Protée* n°31-3, P.U. du Québec, Chicoutimi, pp.43-55

ZILBERBERG, Cl., 2002, Précis de grammaire tensive, *Tangence* 70, P.U. du Québec, Rimouski, pp.111-143

ZILBERBERG, Cl., 2001, *Sur les dynamiques de la couleur*, manuscrit non publié

---

[1] Nous remercions chaleureusement Pierre et Colette Soulages pour leur aide, leur accueil chaleureux et la relecture attentive qu'ils ont faite de ce texte.

[2] Pierre Soulages a souvent et tôt souligné qu'il n'y avait dans son oeuvre aucune recherche systématique : son cheminement est imprévu, c'est l'action elle-même qui génère des possibilités qui s'avèreront fructueuses ou non. Le discours vient ensuite, après un réexamen minutieux de sa production que Soulages est invité à commenter – comme il l'est également des œuvres de Matisse, Hugo … Cf. sur le site de l'artiste son entretien avec P.-M. Buraglio de 1962 pour le *Journal Clarté.*

[3] L'expression est empruntée à Cl. Zilberberg, théoricien de la sémiotique tensive, qui retient, en référence aux leçons de Goethe, Itten, Baudelaire … qu'étudier le chromatisme, ce n'est pas traiter de couleurs pures hypostasiées, mais de l'effet de deux couleurs rapprochées (texte non paru). Ainsi, il s'agit de voir comment les couleurs actualisées sont – potentiellement sans cesse – calculées par les couleurs conjointes en quantité et organisation variées, sous l'œil mobile du spectateur des tableaux.

[4] La définition de ces termes et des modèles d'analyse de la couleur a été objet de propositions parfois contradictoires sur par exemple le degré de saturation des couleurs (Renoue 1996) : une catégorie avec la tonalité et la teinte dont M. Pastoureau a souligné le caractère historique et culturel, en déniant à la couleur toute universalité (1992 : 171, 12).

[5] Cf. les entretiens de Soulages avec Ch. Juliet (1986) et avec H. Meschonnic qui évoque les mauvaises abstractions du langage : mots, corrélations symbolistes des peintres et des critiques (2000 : 23-128). Pour une approche de la nomination, du langage apophantique, mais aussi d'un *concept qui ne déterminerait pas mais réfléchirait*, cf. M. Richir 1993. D'un point de vue non plus linguistique et référentiel mais sémantico-perceptif, M. Merleau-Ponty, notant la constance des couleurs, distingue aussi la couleur-qualité de la couleur-fonction, celle qui fait que le papier perçu dans l'obscurité n'est pas blanc mais "vaut pour blanc" (1945 : 279, 351-55, 361-62).

[6] La peinture n'est qu'une partie de la production de Soulages ; B. Morales évoque les lithographies, céramiques, bronzes, tapisseries, vitraux, gravures et les eaux-fortes dans le catalogue de l'exposition des Abattoirs de Toulouse (2001 : 107-121)

[7] Pour la peinture, cf. P. Encrevé, l'auteur du catalogue de son œuvre complet, qui décrit la confection d'outils spécifiques et l'utilisation du brou de noix, de l'huile, de l'acrylique plus fluide, l'emploi depuis 2004 d'un mélange de résines acryliques sans huile pour un travail plus creusé des épaisseurs et en 2000 la mise au point d'une technique d'empreintes et de collage de bandes peintes en noir sur bois recomposé. (2007 : 38, 92, 137, 155, 352-357)

[8] Ces références sont celles au *Catalogue de l'œuvre complet de Soulages* signé par P. Encrevé.

[9] D'après P. Encrevé, les brous de noix ou des huiles de 1953 constitueraient la première occurrence du clair-obscur dans la peinture abstraite (2007 : 73-74).

[10] Sur les couleurs les plus utilisées, précisons seulement que l'ocre brun de la peinture à l'huile fait écho au brou de noix introduit en art par Soulages, souvent employé (en 1947-50, 70-75, 97-99 ..) et apprécié pour *sa puissance de couleur sombre et chaude* (cf. l'entretien avec E. de Chassey, *Beaux Arts* n°144, 1996 : 77). Comme le brun, associé aux *outrenoirs* des années 80 et 90 (cat. 842, 977, 1041, 1043-46, 1133), le bleu est souvent utilisé en contraste avec le noir, mais aussi avec le blanc, seul ou mélangé au noir (entretien avec O. Pauli de 1990 cité dans Encrevé 2007 : 291). Si cette préférence pour le bleu n'est pas précisée, notons que la relation du noir et du bleu est classique en peinture ; traitant des couleurs chimiques, Goethe écrit ainsi : *le noir qui s'éclaircit devient bleu* (1810, 1980 : 209).

[11] Nous nous référerons à un entretien que nous avons eu avec Pierre Soulages en décembre 2006.

[12] Ses premières peintures à l'huile de 1946 seraient influencées par des études au fusain, note P. Encrevé (2007 : 28-35)

[13] Le statut chromatique du noir a été contesté, nous le savons. M. Pastoureau explique qu'après la très vieille organisation ternaire puis par six des couleurs, le noir et le blanc se sont trouvés exclus au début des Temps modernes (1450-1550) de l'ordre des couleurs à cause de la diffusion de l'imprimerie et de l'image gravée, et à cause de la Réforme protestante et de nouvelles morales sociales et religieuses (1992 : 10). Les conceptions contraires seront légions : citons Roger de Piles – attentif aux effets de profondeur du blanc et du noir – d'après P. Magnard (in Couloubaritsis et Wunenburger 1993 : 106) et évidemment Matisse qui participe à l'exposition Maeght de 1946 : « Le noir est une couleur » et écrit alors sur *l'emploi du noir comme couleur* : *le noir c'est une force : je mets mon lest en noir pour simplifier la construction* (*Derrière le miroir* décembre 1946, texte reproduit en 1972 : 202).
Interviewé en décembre 2006, Soulages avait un point de vue différent de sa conception chromatique du noir. Notant que, comme le blanc, le noir est absent du spectre, il déclare que le noir est autre chose qu'une couleur. Cette nouvelle catégorisation semble certes clore une polémique qui peut paraître stérile, mais elle montre aussi que son emploi n'est pas seulement pour le peintre une question de choix de couleur mais plus fondamentalement une question d'opérateur et de générateur de couleurs, soit en langage sémiotique une question de valence (calcul des valeurs) plutôt que de valeurs (cf. Zilberberg 2003).

[14] De ce noir dit d'abord « noir-lumière » puis « outrenoir », P. Soulages précise qu'il donne sur *un champ mental autre que celui du simple noir* (extrait de « Les éclats du noir » de P. Encrevé, 1996, reproduit sur le site Internet de Soulages).

[15] Dans son étude de la logique des couleurs, Wittgenstein évoque l'impossibilité de concevoir un noir lumineux (1977, 1989 : 48-156). La littérature, peut-être par goût de l'oxymore, en fait mention, cf. les références de Cl. Zilberberg (2003) entre autres à *La peau de chagrin* de Balzac. Wölfflin propose une analyse de la clarté de l'obscur baroque et, au sujet de Rembrandt, il écrit qu'*il fait émerger le clair de l'obscur* (1916, 1992 : 227, 246). Relevons aussi la réflexion de Pissarro : *Manet est plus fort que nous tous, il a fait de la lumière avec du noir.* (cité dans Matisse 1972 : 203 note 65)

[16] L. de Vinci écrit au sujet du *lustre,* distingué de la lumière – qui sera à son tour, comme l'ombre, analysée en quatre variétés –, qu'il apparaît sur les corps épais, opaques et lisses et qu'il varie avec le point de vue (1951 : 344).

[17] La teinte banche des verres déposés résulte de leur faible teneur en plomb et de leur opacité obtenue lors de la fabrication. Le verre est concassé en grains petits ou gros – pour moduler le passage de la lumière – disposés dans un moule ; soumis à une haute température, ces grains s'agglomèrent les uns aux autres et une cristallisation se produit à leurs interfaces. D'une épaisseur variable d'environ 0,5 à 1 cm, le verre apparaît comme une masse non homogène composée de grains plus ou moins petits ou gros, donc comme un verre déposé plus ou moins opaque et « blanc » et comme un verre posé présentant des variations de luminosité et de clarté des couleurs qui y apparaissent (Renoue 2004).

[18] Cf. les études par exemple de Viollet le Duc, 1855, ou L. Grodecki, 1954, sur les couleurs des vitraux anciens éclairés ou non par le soleil.