

Chapitre 1

La puissance du visible

Le visible qui n'est que lui-même diffère en son mode d'affirmation de celui qui est soumis à la fonction, pour lui étrangère, de signifier ou d'exprimer. Ce visible pur, spontanément, ne se présente pas en notre expérience. Il n'apparaît que dans et par la peinture, celle, radicalement abstraite, de Pierre Soulages. En elle surgit en effet un visible intense. De manière forte et directe, il s'affirme dans les œuvres d'avant 1979, il s'impose ensuite en sa visibilité pleinement égale à elle-même. La peinture là, face à nous, est elle-même, et rien, en elle, ne l'excède.

Que voyons-nous donc dans les œuvres de Soulages ? *Rien d'autre* que ce que nous voyons. En une pleine identité, le visible s'y offre entièrement, sans réserve, rien ne venant le référer à ce qu'il n'est pas. En sa stricte affirmation, ce visible ne se laisse ni affaiblir ni relativiser par quoi que ce soit d'extérieur à lui. Rien ne l'absente, rien en particulier, ne le fait fuir vers ce qui ne serait pas là. Chaque peinture de Soulages, dans la variation particulière de sa lumière, nous offre ainsi l'immédiateté visible pour elle-même.

Que suppose cette affirmation ? Que le peintre ait délivré le visible des divers principes d'absentement qui, en notre expérience, le divise d'avec lui-même. Il l'a fait, tout autant quant au statut de la peinture – qui n'est plus signe – que quant à la construction propre de chacune de ses œuvres. En elles sont

supprimées les modalités spatiales et temporelles de la séparation. Le visible *s'égal*e à lui-même en expulsant hors de lui tout ce qui serait manque ou déficience. À quelle condition apparaît-il ainsi? En cessant d'être *signe*. Aucune peinture de Soulages n'est expressive ou signifiante. Son œuvre libère ainsi la visibilité de la déficience en laquelle nous la percevons, c'est-à-dire que spontanément nous lui imposons.

Comment cette peinture s'est-elle défaite de la restriction et de la négativité *représentative*? Par la puissance de son affirmation. En elle, radicalement, la « forme chasse la signification ». Comment en vient-elle à cette plénitude? En ce qu'elle opère la résolution du conflit ancien et général de deux tendances: celle qui aspirait à rendre le visible dépendant de la signification et celle qui œuvrait à l'en libérer¹.

L'abandon de la représentation, comme acte, n'a cependant pas lieu dans la peinture de Pierre Soulages. Elle n'a pas évolué, historiquement, d'une initiale figuration à l'abstraction. Cet abandon la précède, elle s'inaugure abstraite. Et ceci en fait la très grande différence par rapport à tous les peintres qui le précèdent. Soulages, de fait, est le premier peintre strictement abstrait.

Qu'est-ce à dire? Qu'aucune œuvre de lui, montrée ou signée, n'est figurative. En sa démarche, aucune évolution plus ou moins tardive vers l'abstraction, aucune contestation plus ou moins violente de la figuration. Si le « passage » à l'abstraction n'a pas lieu en son œuvre, il s'est, donc avant sa première exposition, pour autant, nécessairement opéré. En effet, celui qui deviendra le peintre que nous connaissons a commencé, comme « nous », porté, enveloppé par la domination du « réalisme », c'est-à-dire de la figuration. Comment en outre est-il le peintre abstrait qu'il est, si ce n'est en ayant renoncé à la figuration qui définissait autrefois la peinture? Cet acte, inaugural ou fondateur, Pierre Soulages l'énonce dans le

1. Cf. J.-M. Le Lannou, *Soulages, La plénitude du visible*, Kimé, 2001.

« souvenir d'enfance » de deux expériences. Qu'y énonce-t-il ? Plus que la manière dont il a renoncé à la figuration, ce par quoi cet abandon est advenu : la puissance d'un désir.

De manière à la fois paradoxale pour un peintre, et cohérente pour ce dont il s'agit, Pierre Soulages écrit son initial abandon des images. Puisqu'elles ont le même statut que le discours, c'est en lui qu'il énonce les motifs de son refus. Plus directement, en ce texte, se déclarent l'acte même de leur effacement, et les conditions nécessaires pour les chasser.

Nous lirons donc un texte ². Pierre Soulages y rapporte deux expériences, l'une d'enfance, l'autre d'adolescence. La première évoque l'épreuve de la double vision d'une tache de goudron sur un mur, donc un visible d'avant la production artistique ; la seconde, celle d'un double regard sur un lavis de Rembrandt, l'élucidation de la « vérité » d'une œuvre. Les deux, de manière identique, déclarent l'émotion du visible en tant que tel.

Que nous proposent plus précisément ces textes ? Que regarde Pierre Soulages ? Dans son enfance, de sa chambre, à Rodez, « Je pouvais voir, écrit-il, sur le mur d'en face une tache de goudron » (270) ³. Cette vision est ici simple accueil l'impression reçue de ce qui est : une forme et une matière colorée indissociables, une présence immédiate. La description qu'il en donne est directement suivie de l'évocation de l'affect liée à cette vision : « J'y trouvais, écrit-il, une jouissance. Tout cela m'enracinait dans l'épaisseur du monde » (*ibid.*). Au rappel de cette vision « originaire » succède l'évocation d'une contemplation postérieure. Que regarde-t-il adolescent ? Un lavis de Rembrandt. Qu'y voit-il ? Ce qu'il représente tout d'abord : « une femme vêtue à demi couchée », mais aussi ce qu'il est : « des coups de pinceaux très forts, très rythmés » (271).

2. Il se trouve dans *Image et signification*, Rencontres de l'École du Louvre, La Documentation Française, Paris, 1983, pp. 270-271.

3. Toutes les références suivantes renvoient à ce même texte.

Ce double regard conjoint l'entremêlement et la distinction de deux « spectacles ». Pareillement à l'enfance, il rappelle ici encore l'effet affectif de cette vision. Mais il ne le fait là, de manière positive, qu'à propos des « coups de pinceaux », « dont j'aimais, déclare-t-il, la vérité matérielle ».

Plus encore qu'une simple vision, c'est une « variation » du regard, – et corrélativement de ce qui est vu –, que rapportent ces souvenirs. Dans le premier cas, le changement de l'informe, la tache, en forme, celle d'un « coq », est subi, puisque produit de l'extérieur, dans le second, il est mutation volontairement opérée. L'origine de cette modification distingue nettement ces deux expériences : la première est passive, la seconde produite. Identiquement cependant, c'est une substitution du visible qui est décrite. Cette altération n'est pour autant pas une abolition. Au contraire, entre l'apparition et la disparition, il y a réversibilité. L'ordre de ce processus est cependant décisif : il est strictement inverse dans les deux cas. Dans l'enfance : l'initial, c'est la tache, c'est elle le premier amour, la première jouissance, dans l'adolescence, le regard se pose sur une œuvre.

Dans l'enfance donc, le mouvement va d'une présence à sa disparition, qui sera elle-même suivie d'une ré-apparition. Pierre Soulages évoque ici un visible que le signe vient dissimuler. Qu'est ce dernier, si ce n'est ce qu'il faut abolir pour *retrouver* ce qui le précède ? Le souvenir rappelé resitue ainsi le *peintre* avant lui. Il n'est pas l'indication d'une *régression*, mais celle d'une donation première : d'abord la présence est là, immédiatement donnée. Sa disparition survient, accidentellement semble-t-il : « un jour à midi, alors que je regardais distraitement de l'autre côté de la rue, la tache avait disparue » (270). À quoi est dû cet effacement ? À une modification du regard. Il est cependant d'abord référé à une instance extérieure : on « avait transformé » (*ibid.*). Qu'est cette disparition ? Non une suppression réelle, mais une substitution. Où a-t-elle lieu ? Dans le regard, elle est occultation subjective. En ce changement, l'enfant en vient à voir autre chose que ce qui est, il est victime d'une « hallucination ». La restitution de la tache

advientra bientôt, mais à la condition d'un déplacement: « je traversai la rue », écrit-il (*ibid.*). Cette modification du point de vue permettra sa réapparition. Ce rapprochement efface en effet le signe, il opère, peut-on dire, à l'inverse de la vision de la peinture qu'évoquait Diderot, où l'éloignement la fait paraître: « Éloignez-vous, tout se crée et se reproduit »⁴.

Dans l'évocation de sa vision d'adolescent, Soulages rappelle également une variation. Celle-ci advient – c'est là la première différence – dans la contemplation d'une œuvre d'art. Le point de départ est ici inverse, le regard se pose sur le résultat d'une intention figurative: une image signifiante. Mais est-ce seulement cela qu'il voit? De fait, c'est bien plutôt deux aspects à la fois mêlés et distincts. Qu'est cette dualité? N'est-elle que subjective? N'a-t-elle son lieu que dans le regard? Assurément pas, les coups de pinceaux, écrit-il, « laissent » paraître autre chose qu'une femme allongée (271). L'image ne se présente donc pas seule. De l'irréductible à la reconnaissance apparaît également. Et, bien que cela ne soit peut-être pas là l'intention du peintre, cette autre visibilité s'impose au regard.

La variation relève ici d'une activité, elle est entièrement du côté de celui qui regarde. Que fait-il? Il occulte volontairement l'élément qui donne sa signification à l'œuvre. Il produit ainsi une mutation inverse de celle subie par le regard de l'enfant. Il fait concrètement disparaître la possibilité de reconnaissance en dissimulant un aspect de l'œuvre: « il m'arrivait, écrit Pierre Soulages, de cacher la tête de la femme » (271). N'est-elle pas ainsi, peut-on dire, « dé-capitée »⁵? Que « produit »-il par cette soustraction? Une « suspension » momentanée. Qu'ôte-t-il donc? Le sens, et par là même la reconnaissance. De l'œuvre, il abolit le statut d'image, ce qui revient à la voir sans ne plus la « lire ». Que fait-il en ce geste? Il dis-joint la réalité propre, matérielle et immanente, de l'œuvre, de la signification. Ses deux aspects n'en sont cependant ici séparables que par cette

4. *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Hermann, 1984, p. 220.

5. Est-ce là le « retranchement » mallarméen? Cf. ici p. 52.

« violence » extérieure. Qu'est donc, en son principe, cette opération ? L'*abstraction* qui supprime le sens.

Dans l'œuvre de Rembrandt, si la différence des zones du visible est réellement donnée, elle l'est cependant enveloppée dans une unité signifiante. De fait, ce qui n'est pas sens lui est soumis. Le « cache » distingue explicitement ces deux aspects. L'opération scinde dans le visible, et fait paraître *pour elle-même* la dualité d'abord enveloppée. Comment surgit-elle ? Par cette séparation qui distingue deux « temps », c'est-à-dire deux visions, et surtout deux émotions. Comment une telle disjonction est-elle possible ? De ce que la signification ne domine pas la *totalité* de l'œuvre. Il y a en elle une zone qui lui échappe. Cette soustraction ne revient pas simplement à varier la modalité du regard, selon un geste classique, sa « focalisation », mais bien à révéler la réalité de cette différence et, par là même, celle de ce qui échappe au sens. Quel est le motif de cette opération ? L'intensification de l'émotion : « je préférerais, écrit Soulages, cette lumière » (*ibid.*). Puisqu'il l'énonce en un rapport, ou une comparaison, à quoi donc la préférerait-il ? « À l'image qu'elle portait aussi en elle ».

Que résulte-t-il de cette variation ? En un sens, elle produit une œuvre nouvelle, un fragment abstrait, pourrait-on dire. Celui-ci ne paraît ici que relatif à cet acte. Il faudra une autre production, positive celle-là, pour qu'apparaisse une peinture concrètement délivrée de la signification.

À quoi cette opération livre-t-elle donc ? L'interrogation se déploie à deux niveaux. Objectivement : que voit-on alors ? Subjectivement : que ressent-on ? Tout d'abord, en une variation spontanée, c'est la dualité fondamentale partageant le visible, qui est apparue. Celui-ci se présente dorénavant de deux manières hétérogènes. *Sans* signification, ou *avec* elle, en tant qu'image. Il est donc, nous le découvrons dans et par cette variation, image *ou* formes autonomes qui ne consistent qu'en leur matérialité propre. Apparaissent ainsi, en leur différence réelle, d'une part « l'image », c'est-à-dire l'im-propre ou l'extérieur, et d'autre part les « qualités propres de la peintu-

re » (*ibid.*). Qu'est-ce là? « La force et la qualité qui naissent sans détour, de l'action des formes entre elles autant que de leur caractère concret » (*ibid.*). Que voit-on donc une fois l'image retirée? Il faut revenir au souvenir d'enfance. Faire disparaître ce qui dissimule la tache, c'est retrouver l'originare, ainsi, écrit Soulages, quand « l'apparition disparut », « la tache était de nouveau là » (270). Qu'apprenons-nous en cette soustraction? Que l'on peut se passer de l'image, et plus encore, que par cet effacement l'on retrouve ce qui la précède, et qu'elle occulte.

Qu'est-ce qui n'est pas image? Par sa soustraction, le regard atteint le donné sensible réduit à lui-même : sa présence et sa matérialité. En elles apparaissent, une lumière et un rythme : « rien que leurs qualités matérielles » et l'« espace vivant »⁶. Alors, la forme se révèle « pleine de vie ». Que voit-on donc? La tache « avec sa vraie qualité de chose » qui se distingue radicalement de l'irréalité de la représentation (*ibid.*). Qu'est l'image? Pierre Soulages l'évoque dans le vocabulaire de l'insubstantiel. C'est une « apparition » (*ibid.*). On dirait, dans un autre vocabulaire, une « sur-imposition ». Le coq « vu » était, écrit-il, « d'une vérité hallucinante » (*ibid.*). Que livre donc la figure? Ce qui *n'est pas*. Qu'en est-il dans l'œuvre de Rembrandt? Peut-on pareillement ici dire que le « cache » restitue l'originare? Cette opération n'est-elle pas plutôt infidèle à l'intention du peintre? Le choix de Rembrandt importe. Il s'agit bien en effet d'un choix décidé, puisque Le Lorrain, mentionné, est écarté de cette évocation. Au lieu d'une violence extérieure, cette opération ne serait-elle pas une forme principielle de fidélité à cette peinture? Ne peut-on dire qu'est, par elle, accentué un aspect

6. Dans B. Ceysson, *Soulages*, Flammarion, 1979, rééd. 1996, p. 48.

réel de l'œuvre de Rembrandt, et ce, contre un autre? Ne révèle-t-elle pas un conflit interne à sa production⁷?

L'opération d'effacement du sens fait ainsi paraître la vérité, non intentionnellement présentée dans l'œuvre, de son origine. En écrivant que « les coups de pinceaux laissaient lire une femme couchée », Pierre Soulages inverse ce rapport, et fait comme si l'image advenait non comme la fin première de la peinture, mais de manière adventice, accidentelle même (271). Alors l'image se révèle annexe, extérieure, survenant en plus par rapport à une intention picturale pure. Par cet effacement, la réalité de la peinture et du visible, qui ne sont, n'ont été, qu'extérieurement liés à la signification, réapparaît. Le cache, en scindant dans l'acte même de peindre, permet en effet de « retrouver, intacts, les pouvoirs que contenaient la vérité des coups de pinceau sur le grain de papier » (*ibid.*).

La dualité des modes d'apparition du visible produit également des affects très fortement distingués. Selon la présence ou non de l'image, c'est une « jouissance » ou une frustration qui en résulte. Que fait, sous cet aspect, l'apparition de l'image? Elle abolit, écrit Pierre Soulages « ce que j'aimais » (270). En cette opposition directe : on « avait transformé ce que j'aimais pour en faire l'image d'un coq », c'est une déficience qui advient, « les qualités que j'aimais perdaient de leur intensité, mon émotion en était changée et affaiblie, quelque chose me décevait » (271). Qu'est l'image sous l'aspect affectif? Privation de la réalité, donc frustration. Cet irréel, ou l'absence, ne peut être source de jouissance. De quoi alors « l'émotion » heureuse naît-elle (*ibid.*)? Non du sens, mais très directement de la présence du réel, de « sa peau » (270). Ainsi écrit-il, « c'est avec bonheur que je la retrouvais, pleine de vie et de la richesse de tout ce que j'aimais et que l'image avait occulté » (*ibid.*). Dans les deux cas, le plaisir est initial, et l'apparition de l'image vient

7. Cf. sur ce point, et en autres, S. Alpers, *L'art de dépeindre*, trad. J. Chavy, Gallimard, 1990, en part. l'« Épilogue », et G. Dessons, *Rembrandt, l'odeur de la peinture*, Éditions Laurence Teper, 2006.

l'affaiblir, si ce n'est même l'abolir. Mais une différence d'émotion distingue cependant les deux expériences évoquées. Dans l'enfance, le plaisir est premier, et, par la suppression de l'hallucination, il est retrouvé. Dans l'adolescence, il apparaît comme résultat d'un acte, celui indirect de Rembrandt ou celui, direct, du « cache ». Que découvre alors P. Soulages, sinon que la jouissance propre du visible peut être intensifiée ?

Quel est le statut de l'opération soustractive du sens ? Quel est, plus encore, celui de ce qui, par elle, apparaît ou est maintenu ? En rien productrice, elle est immédiatement *fidèle* au donné originaire. En ce sens, elle consiste en une double libération. Celle de la peinture tout d'abord, par elle, rendue à elle-même. Dans le récit de l'enfance cependant, nous sommes situés avant elle. Peut-on dire que cette soustraction crée une attente ? Directement, elle libère la présence du visible, en deçà ou avant la signification. Strictement donc, il s'agit là d'une « révélation », celle de la *puissance* qui supprime l'image (271). Avec elle, se révèle la production possible d'une œuvre selon ce *seul* « pouvoir d'émotion ».

Qu'énonce le récit de Pierre Soulages ? La découverte du *visible sans l'image*. Le visible libéré de la signification ne réfère à quoi que ce soit d'autre qu'à lui-même. Sa présence précède l'advenue de l'image, qui n'apparaît ici que de manière contingente, et peut à nouveau disparaître. Plus encore, son apparition accidentelle occulte la réalité « autonome » du visible, c'est-à-dire la « vie des formes qui ne passe pas par l'image »⁸. L'image s'avère alors « fiction créée hors des qualités concrètes d'une tache » (*ibid.*). En deçà d'elle, en une œuvre, on peut voir « des formes venues d'un pinceau, d'une encre et d'un papier [qui] pouvaient créer un espace, une lumière, un rythme autonomes » (*ibid.*). Dans la découverte générale de sa propre loi, ou indépendance, la peinture s'ouvre ainsi la possibilité ulté-

8. P. Soulages, « Lettre à H. Meschonnic sur les lavis de Hugo », *Europe*, n° 671, mars 1985, p. 102.

rieure de production d'un visible « vivant indépendamment de l'image » (*ibid.*).

Cet « événement » révèle ainsi au peintre le véritable pouvoir pictural, celui qui sera ultérieurement déployé pour lui-même. Face à l'œuvre de Rembrandt, que découvre Soulages? Des formes pures. Comment sont-elles « venues d'un pinceau »? En surplus, en excès sur l'intention figurale. Elles pourront alors être produites intentionnellement, pour elles-mêmes. Mais il y faudra la mise en œuvre du « pouvoir d'émotion » de la peinture, ou des « pouvoirs des qualités physiologiques des formes peintes »⁹.

Que déclare enfin ce texte si ce n'est l'origine de l'émotion réelle du visible, spontanée, avant d'être intensifiée? Que fera le peintre? Il produira dès 1949 des « goudrons sur verre », puis à partir de 1979, des toiles somptueuses d'intensité, que l'on peut tenir pour de nouvelles « taches de goudrons » sur les murs.

En cet écrit, tout à la fois Pierre Soulages restitue explicitement pour nous son émotion particulière, et implicitement, il inscrit sa démarche dans une histoire. Non point exclusivement celle d'un passé « personnel », il s'agit directement de celle qui ouvre l'avenir de la production de la plénitude de la forme. Elle réfère en outre, et de manière plus ample, à l'histoire de la peinture. Son geste, celui qui défait la domination de la signification, opère, sur un mode positif, par rapport à Rembrandt, la radicalisation d'une possibilité demeurée enveloppée. De manière implicite, et sur un mode critique, c'est relativement à l'esthétique de l'« imitation » qu'il prend parti.

Son opération de soustraction du sens n'advient et ne se comprend en effet pleinement que dans son inscription dans une « histoire », entendons un processus pictural. Celui-ci se déploie en quatre moments. Ses étapes, bien connues, sont

9. *ibid.*

celles de la (re) conquête de la puissance propre de la peinture. Chacun de ces moments, selon, les diverses possibilités de rapport à la dualité de la peinture, devrait être référé à des œuvres. Une simple esquisse en rappellera ici le mouvement.

La *subordination* du visible est initiale. En et par elle, celui-ci est soumis à la signification, et la peinture, du même geste, assignée à « imiter » la nature. Contre le risque du « matérialisme » qui affirmerait la puissance propre du visible, la réitération de cette subordination du sensible est sans cesse nécessaire. Elle impose même de redire et de refaire explicitement tant la distinction des deux aspects de l'œuvre, la signification et le visible, que leur hiérarchisation. Cette re-subordination n'est cependant jamais parvenue à entraver l'affirmation de la puissance du visible. De fait, celle-ci se délivre de cette soumission. En un troisième moment donc, celui de la réflexion de cette dualité, leur distinction, dorénavant sue pour elle-même, ouvre à une réelle disjonction. Dans la pratique, celle-ci était toujours telle, mais en même temps, elle n'était jamais ni accueillie, ni reconnue pour elle-même, encore moins explicitement opérée. Comment alors cette distinction se produit-elle ? C'est dans et par la conscience d'une « distance » entre sensible et signification, que leur différence s'est progressivement exposée. Cette *réflexion* permet enfin, Maurice Denis l'énonce, de « se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées »¹⁰. Qu'en résulte-t-il ? Un relâchement dans la dualité propre de l'œuvre, mais qui cependant demeure encore subordonnée à l'exigence figurative. À quoi livre ce troisième rapport ? À un dés-ajointement interne au tableau.

L'œuvre de Pierre Soulages entretient ainsi une double relation, implicite mais réelle et directe, à ces moments structuraux

10.) *Le ciel et l'arcadie*, Textes réunis, présentés et annotés par J.-P. Bouillon, Hermann, 1993, p. 5. Ou encore, comme l'écrivait M. Denis en 1895, il est tel « avant d'être une représentation de quoi que ce soit », p. 27.

de l'histoire de la peinture. Comment l'*abolition* de la figuration advient-elle? En ce que sa peinture cesse radicalement d'être signe. En elle, les formes et les couleurs sont libérées pour leur puissance propre. Quand elles cessent de valoir comme représentation de ce qu'elles ne sont pas, la peinture devient « abstraite ». Si cette opération définit l'abstraction comme telle, la « sortie » du signe n'est pour autant pas opérée par le *seul* abandon de la « représentation ». De lui-même, le refus d'exprimer le monde ou les choses ne délivre pas la peinture de la référentialité. En ce seul abandon, elle ne se libère en rien de sa fonction signifiante. Par lui, elle devient bien plutôt d'abord *signe* d'une vie invisible dans le monde. Par là même, cette peinture – celle de Kandinsky par exemple – demeure expression de la « Vie ». La peinture étant là « hiéroglyphe », cette abstraction reste symbolisme, consentant encore au règne du langage et du signe ¹¹. À quoi livre alors cette mutation? Dans la seule variation du mode de signifier, à cette autre figuration, qu'il faut nommer « symbolisme abstrait ». Que fait la peinture de Pierre Soulages? Par l'opération du « cache », celle qui efface la reconnaissance, il inverse l'ancienne hiérarchisation « réaliste », et, strictement, il *réalise* la distinction sue des deux aspects de l'œuvre. Cette disjonction étant rigoureusement opérée, le visible ne renvoie plus alors à rien d'autre qu'à lui-même. Avant la figure, ou la référence hors de soi, « sous » elle donc, *il y a* la peinture elle-même, et le visible pur. Assurément cependant, il faut que ce visible soit *produit* pour qu'enfin il paraisse tel.

Cette abstraction enveloppe deux aspects. Une critique d'une part, puisque par elle il s'agit de se défaire de la déficience du signe et d'abolir l'absence. Une libération d'autre part, en elle et la peinture retrouve sa réalité et le visible s'égale à lui-même. La possibilité de cette libération, très directement,

11. Selon le mot de Michel Henry.

se fonde dans la dualité qu'enveloppe le tableau. Que sont ces deux aspects? Quel est leur statut, et quels en sont les véritables rapports?

Si donc il y a dualité, tant celle vécue de la double donation du visible que celle interne au tableau, où leur différence passe-t-elle? Directement, elle distingue la matérialité concrète de l'œuvre, sa présence effective, de la signification, c'est-à-dire de l'irréel, *le non matériellement et actuellement donné*, ce à quoi, dans la transitivité d'une référence, l'œuvre renvoie *sans l'être*. C'est dans la spécificité du rapport de ces deux aspects que réside la possibilité de la libération de la peinture. Selon la tradition figurative, cette relation est de subordination. Qu'énonce-t-on ainsi? Bien plus qu'une réalité, puisque certaines œuvres se produisent en effet ainsi, c'est l'exigence d'une soumission qui est ici déclarée: elle définit, pose-t-on, l'essence de l'art. Explicitement donc, la matérialité picturale, quant à son apparition du moins, est ici tenue pour dépendante du sens.

Qu'est-ce qu'un signe? De la manière la plus élémentaire, une réalité matérielle qui renvoie à autre (chose) qu'elle-même. Être signe, c'est envelopper en soi un double rapport: à soi et à l'altérité. C'est tout à la fois être soi *et* autre que soi. L'altérité donc constitue le signe comme tel. Son être s'identifie à sa fonction. Que fait-il? Il sert un autre, cela qu'il n'est pas et qui n'est pas présent. Mais il ne se réduit cependant pas à cette seule référentialité, il est également, antérieurement même, rapport à soi. La relation référentielle est ainsi paradoxale, constitutive et cependant seconde, elle absente le signe à lui-même, ce qui en fait la déficience propre. Être signe, c'est ainsi *ne pouvoir* s'affirmer. C'est ne pas être soi, ou encore être divisé d'avec soi, en une insurmontable dissension interne. Pour le visible, être signe, ou être tenu tel, c'est par là même ne pas être vu en lui-même. Au visible comme signe, le regard ne s'arrête pas, spontanément il l'outrepasse. À l'inverse, par l'abolition de cette fonction, le visible apparaît. Qu'est-ce, pour lui, que de ne pas être signe? Être lui-même. Que conquiert la peinture dans et par cette suppression? Tout ce dont, en tant que signe,

le visible était privé : l'identité, l'égalité à soi, la présence. Du même effet, le visible n'étant plus jeté hors de lui, son immanence surgit sous notre regard. Et l'on découvre également qu'en cette abolition réside la condition propre de la peinture. Cessant de signifier, elle se produit enfin pour elle-même, et non plus pour autre chose. La représentation, nécessairement, s'ordonne à une fin extérieure, en lui échappant, la peinture conquiert sa puissance propre.

L'abstraction, tel en est l'effet direct, délivre le visible de tout ce qui, en lui, le diminuait et l'absentait. Qu'aimons-nous en cette peinture ? Non seulement l'intensification de la présence du visible, sa puissance propre d'émotion, mais aussi, le bouleversement qu'elle opère dans notre regard. Par elle, similairement, il se libère. De quoi se délivre-t-il ? De son initiale fascination pour les choses. L'abstraction permet en lui de suspendre l'amour des choses, l'aspiration inquiète vers elles, cela qui habituellement encombre le regard. En l'œuvre qui cesse d'être représentative des choses, et en elle seulement, le regard se satisfait de ne plus les voir. De cette absence d'image, nous nous réjouissons. Un plaisir nouveau et pur surgit, celui qui suspend, dans le regard du moins, l'appétit de la figuration, donc l'amour de soi et l'injonction générale à *se voir*.

Chaque peinture de Soulages offre immédiatement au regard sa présence sans distance, ni renvoi. Aucune n'exprime le monde, et en aucune nous ne nous mirons. Chaque toile s'affirme intense et lumineuse, et en elle, rien ne fuit, ni ne manque. Dans et par l'intensification qu'elle opère, cette peinture apporte à nos regards ce à quoi, hors d'elle, ils s'aveuglent : le visible en sa plénitude, libéré de tout ce qui le divise, l'altère et l'affaiblit.

À cette œuvre nous avons un double rapport. La première relation est celle qu'elle institue. En elle agit ce pur « pouvoir d'émotion ». Le visible s'y affirme si fortement qu'il produit, de son insistance, ce que l'on peut nommer une *émotion de présence*. La seconde relation est celle, extérieure, qu'à partir

d'elle nous pouvons réflexivement déployer. Son œuvre nous livre le visible effectivement libéré de la représentation, non la simple évocation de cette libération, mais son fait donné, la *réalité* de l'échappement au signe. *Sans* la représentation, le visible apparaît en cessant d'être soumis à des conditions restrictives. Que découvrons-nous alors, attesté par la peinture de Pierre Soulages? Que la représentation s'avère pour le visible, et pour la peinture, une simple modalité relative et déposable. Très directement, nous découvrons là, qu'il est possible, dans l'ordre du visible, de se passer de la signification. Tel en est le principal enseignement: par elle on parvient à cesser de croire la signification indispensable.

Cette libération est-elle cependant l'effet spécifique, et donc exclusif, de la peinture de Pierre Soulages? Plus généralement encore, n'affecte-t-elle que le visible? Si, dans et par sa puissance, elle s'en défait, la libération qu'elle nous apporte n'est-elle pas *également* possible en d'autres activités et en d'autres ordres de réalité? Telle est l'interrogation que sa peinture livre au philosophe: *d'une libération générale, cette abstraction peut-elle devenir modèle?* Ne peut-elle nous conduire vers une contestation généralisée de la domination de la représentation? La figuration est-elle cependant *pareillement* limitation extérieure pour d'autres activités? Une similaire opération de soustraction peut-elle donc être produite en elles? Puisque la domination de la représentation est *ici* éprouvée et révélée principe de déficience, comme ce dont l'exigence propre de la peinture impose de se passer, n'en est-il pas de même en tout autre art? Ne sont-ils pas *pareillement* asservis par les conditions restrictives, et surtout extérieures, de la figuration? La peinture de Soulages, *de fait*, révèle la *puissance de l'art comme tel*. N'est-il pas, *de lui-même*, abolition des conditions restrictives, ici du regard, ailleurs de la parole? Qu'en est-il en outre dans la pensée?

C'est ainsi le statut de la relativisation que produit l'abstraction qui est en question. Il faut d'abord prendre pleinement acte des effets de cette libération. Qu'est-elle pour le

philosophe ? Ne lui présente-t-elle pas, de fait réalisé, ce à quoi il aspire ? Assurément, en la pensée, se formule une similaire exigence d'excès de la représentation. Mais d'où provient-elle ? D'où le philosophe sait-il même la possibilité de s'en délivrer ? D'abord de cette variation donnée, donc de l'œuvre qui est elle-même dans et par l'abandon du signe. Cet excès de la représentation n'est cependant pas donné dans notre expérience. Tel est le privilège de cette peinture : en elle, cette possibilité est devenue réalité.

De quoi précisément alors, pour le philosophe, est-elle modèle ? D'un refus tout d'abord, puisque l'œuvre ne montre le visible intense qu'à la condition de la suppression de la figuration. Elle révèle par là même en quoi, et combien, celle-ci est privative et dépossédante. Elle n'est cependant ce modèle que pour un désir qui n'est plus celui *de* la représentation, venant d'elle, se satisfaisant en et par elle. Elle l'est donc pour le désir qui n'y est déjà plus assujéti. À quoi aspirons-nous en lui ? À retrouver ce dont la figuration dépossède. Modèle, la peinture de Pierre Soulages l'est directement encore des conditions effectives de l'abandon de la représentation. Dans la nécessaire dénonciation de la domination du réalisme, elle apporte une indication décisive, celle qui en révèle la *relativité*. Son œuvre en effet, dans l'ordre du visible, assigne à la signification sa limite. Qu'en est-il hors d'elle ? Jusqu'où la domination de la représentation s'étend-elle ? S'impose-t-elle à *toute* réalité ? Sa puissance gouvernerait-elle toute activité ? De quoi donc est-elle, et surtout n'est-elle pas la condition de possibilité ?

La représentation gouverne une modalité spécifique d'apparaître et détermine un type particulier d'activité : ceux qui enveloppent intrinsèquement la séparation et donc la déficience. La représentation, opération d'absentement, œuvre ainsi pour nous, dans la double détermination *restrictive* de l'apparition du réel et de l'exercice de la puissance.

Jusqu'où cependant la déficience, qui en est l'effet propre, règne-t-elle ? Sous l'aspect « subjectif » d'abord, détermine-t-elle tous les aspects de notre rapport au réel ? Sous l'as-

pect ontologique ensuite: est-ce par elle que tout apparaît? L'être même serait-il précédé et enveloppé en elle, et soumis ainsi à ses conditions? Est-elle donc la condition d'apparition de la « phénoménalité » en général? Est-ce par elle qu'il y a « monde »? Ou bien ne détermine-t-elle, régionalement, qu'une certaine classe de phénomènes? Qu'est-ce alors qui lui échappe? L'interrogation inverse est pragmatiquement plus pertinente : elle demande que l'on indique, et ce précisément, d'où provient la limitation de son extension.

Cette détermination dépend directement de l'élucidation de son statut. La représentation constituerait le principe même de l'apparition du réel, *si* elle s'identifiait à lui. Elle serait, pour nous, délimitation d'un « horizon » indépassable, si elle saturait, en nous, l'exercice de *toute* activité. Elle serait alors ce par quoi du réel surgit, et donc ce qui le constitue, sans la possibilité même d'une distinction. Ne lui est-elle pas, tout au contraire, comme instance seconde et relative, *extérieure*? Si cette condition s'avère effective, l'espoir de s'en défaire et d'en libérer l'apparaître, prend sens. Seule en effet une *différence* d'abord donnée permet de découvrir qu'il y a du visible libre d'elle, et, par là même, que nous pouvons espérer à l'identique en délivrer la pensée. La peinture de Soulages, puissamment, manifeste cette possibilité.

Cette peinture fortifie ainsi l'aspiration du philosophe. Ne pourrions-nous, sur le modèle de son abstraction, désirant une même intensification de la puissance, l'étendre à d'autres activités? Si la possibilité de cette extension est ici ouverte, elle n'est pas, par là même, déterminée, ni *a fortiori* opérée. Pour autant, l'espoir d'échapper à la restriction et à l'absentement, s'assure dorénavant de sa possibilité. Il ne se rendra cependant réel, dans la philosophie, que dans et par le passage à l'épreuve directe de cette libération.

La possibilité révélée par l'abstraction nous conduit alors à la question ici la plus décisive: celle du *dépassement effectif de la déficience représentative*. L'exigence enveloppe un double aspect. Théoriquement d'abord: comment cesser de croire la repré-

sensation indispensable. Pratiquement ensuite: comment l'abandonner? Comment, puisque c'est bien d'une opposition directe qu'il s'agit, en dénoncer et combattre la domination? Quelle activité se déploie libre de cette entrave? *Qui* enfin échappe à ses conditions?

Telles sont les questions qui s'ouvrent. *Quelle* activité se libère pleinement de la déficience représentative? Est-ce la parole, la pensée? Comment, en elles, produire l'exercice différent et nouveau qui y fait échapper? De fait, nous croyons d'abord à la « naturalité » de la représentation. Comment, en chacune d'elles, nous défaire de cette croyance, condition première pour s'arracher réellement à sa domination? *Que* faut-il produire pour résister à sa captation? Pour cela, il faudra parvenir à rompre ce par quoi, dans l'amour de la figuration, elle s'impose et nous domine. À cette libération, la puissance de l'abstraction nous appelle.