

Hamid-Reza SHAĪRĪ

L'Orient et l'Occident: une rencontre à travers la profondeur

Les deux tableaux que nous étudions ici, issus de deux cultures différentes, ont chacun une manière particulière d'aborder la question de la profondeur. Pour comparer ces discours visuels du point de vue de la perspectivisation, il nous faut observer l'organisation spatiale et la manifestation des actants dans l'espace, qui varie d'une culture à l'autre. Ce parcours analytique sera mené à travers une démarche sémiotique traitant la problématique du visible.

Si nous tenons à entraîner l'Orient et l'Occident dans un face-à-face à travers leur peinture classique ou par le moyen de leur discours visuel, c'est parce que ce dernier se trouve en lien avec la "vue" qui nous apprend beaucoup plus que nous imaginons. «La vue, précise P. Ouellet, est sens premier, dans les deux sens de l'expression : elle précède la voix, du poète et de l'historiographe, qui fait entendre ce qui a d'abord été observé; et elle constitue moins une métaphore, une image, une figure de l'art d'écrire qu'un élément essentiel de sa définition,

dans la mesure où elle en est la cause, l'origine, voire même la finalité». ¹

Pour qu'il y ait profondeur, il faut un éloignement et celui-ci se matérialise lorsque les lignes convergent tout en se détachant de l'observateur. Par contre, le rapprochement fait appel à la divergence des lignes. Or, pour parler de la distance, il est nécessaire d'évoquer la catégorie convergence vs divergence.

On peut déjà commencer par définir la profondeur comme un "point de fuite", puisque éloigner signifie bien "mettre ou envoyer loin". De toute évidence, la mise à distance suppose la présence d'un observateur. C'est par rapport à ce dernier qu'un objet s'éloigne ou se rapproche. Et lorsqu'il s'agit quelque part d'un observateur, il sera de même question d'un informateur. Nous entendons ici par l'informateur : «une certaine organisation de ce qui est observé». ²

Nous devons tenir compte du fait que le peintre occidental essaie d'unifier le point de vue observant grâce au procédé de la perspectivisation, alors que le peintre oriental parcourt le chemin inverse et efface l'homogénéisation de l'observateur en supprimant à priori la profondeur. L'abolition de la distance chez le peintre oriental et notamment dans cette miniature persane témoigne aussi de la diversité constante de l'informateur, étant donné que le monde perçu se situe tout près du spectateur et lui est révélé dans le moindre détail. Ce rapprochement du monde observé et observant risquerait de fatiguer la vue dans la mesure où il la prive d'un va-et-vient entre le proche et le lointain.

La mise en perspective est l'opération qui rend le tableau tridimensionnel, tandis que l'absence de fond donne à la toile un caractère bidimensionnel. Selon P. Ouellet, «la peinture est ce qui se passe entre ces deux points imperceptibles : le point

1. Ouellet, P., *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Candiac (Québec), Balzac, 1992, p. 330.

2. Fontanille, J., *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989, p. 67.

de fuite, qui désigne l'infini imaginaire, au fond de l'œuvre, où va la vue, et le point de vue, qui désigne cet autre infini, au fond de l'œil, imaginaire lui aussi, d'où vient la vision. C'est dans ce va-et-vient que logent non seulement la surface plane du tableau mais le volume du regard aussi, où cette surface s'inscrit. Car si le tableau est plan, à deux dimensions, le regard a besoin, quant à lui, de la distance, de la profondeur et par conséquent du volume pour exister et se déployer. L'art de la peinture consiste à représenter illusoirement cette troisième dimension, indispensable au regard, dans la bidimensionnalité même de la toile peinte».³

En somme, la profondeur fait oublier la matérialité des objets présentés au premier plan, tandis que le rapprochement des objets dans un tableau porte l'accent sur leur matérialité et rend quelquefois la représentation moins imaginaire et plus réaliste.

Cependant, nous remarquons que le peintre oriental, pour rendre inopérant l'effet matériel qu'un discours est censé projeter, prive pour ainsi dire son espace de vrais objets matérialisants. Le peintre occidental matérialise son monde en y introduisant tout d'abord un /faire/ pragmatique (la lutte entre le dragon et le guerrier) dont l'exécution dépend en partie de l'usage (le /savoir-faire/) que fait l'actant humain d'un produit de la civilisation, c'est à dire la lance (un objet lui-même matériel). Ensuite, pour annuler cette matérialité, il dote l'espace d'une profondeur.

En tout cas, nous sommes confrontés à deux univers bien distincts : l'un (le tableau oriental) niant la perspective – au sens général du terme – au profit d'un rapprochement incontestable de l'informateur et de l'observateur et l'autre (le tableau occidental) procédant de la perspective au détriment de la complétude de l'informateur et au bénéfice du déploiement d'un éventuel effet de sens de la quiétude chez le spectateur. Il faut noter au passage que ce qui donne surtout des ailes au spectateur d'un tableau, c'est l'effet illusoire que ce

3. Ouellet, P., *op.cit.*, pp. 322-323.

dernier est susceptible de produire grâce à un fond.

La production de l'illusion dans un discours pictural tient à la mise en place de certains éléments que nous allons nous efforcer de présenter par la suite.

Absence vs présence

La catégorie absence vs présence que l'on peut définir selon l'existence et l'inexistence (l'absence dans le champ), participe dans la création de l'effet de sens de l'illusion.

Un tableau peut être composé de plusieurs plans et dirigé ainsi du plus proche (le plus distinguable) vers le plus lointain (le moins distinguable). Du premier au dernier plan, les éléments d'une toile donnent l'impression de vouloir échapper progressivement à l'observateur. Dans ce cas, à l'éloignement de l'informateur correspond l'opération de l'absentification. Il est notoire que plus la distance qui sépare l'observateur (l'énonciataire du discours visuel) de certaines parties du tableau, est importante, plus l'effet de sens illusoire se sensibilise.

C'est à partir de ce moment-là qu'entre en jeu la subjectivité du sujet observant qui n'hésitera pas à prendre pour la réalité les données confuses d'un univers créé à partir de l'absence relative de l'information. D'un point de vue logique, la subjectivité du spectateur présuppose celle de l'informateur (ou du peintre). On peut en déduire que la volonté de l'énonciateur (le peintre) consiste ici à procéder aux mesures qui donneront libre cours à l'imagination de l'observateur.

Suite à ce raisonnement, on est en droit de reconnaître une structure de manipulation propre aux discours visuels. Cette procédure manipulatoire prépare l'entrée du sujet percevant dans une sorte de "simulacre" identifiable à une représentation de la partie cachée ou floue du monde. La manipulation aura en outre pour objectif de varier les points de vue, de décentraliser les constituants de l'univers pictural et d'accueillir de multiples choix. En fin de compte, tout ceci affirme l'ouver-

ture de l'énoncé (le monde peint) et de l'énonciateur (le peintre), qui essaient non pas de s'imposer, mais de communiquer le plus longtemps possible avec le spectateur.

Le peintre classique occidental, malgré l'existence de l'arrière-plan dans son œuvre, ne va pas jusqu'à produire une illusion du monde tel qu'il est perçu par le spectateur. De fait, en choisissant la loi de la révélation, il fait voir tout ce qu'il y a à voir dans l'espace. En d'autres termes, l'éloignement n'est pas posé comme un obstacle devant le regard de l'observateur. Tout au contraire, il lui permet de se sentir face à la présence parfaite du monde. Chez le peintre occidental, l'existence se manifeste avec toutes ses qualités et ses quantités, comme s'il n'y avait rien d'autre à découvrir. Faute d'absence entraînant le sujet regardant dans l'illusion, l'espace devient ici un lieu sûr de promenade pour l'observateur.

En revanche, le peintre oriental fait disparaître le fond. Ainsi, l'arrière-plan s'efface et nous nous trouvons face à un monde condensé qui, à première vue, n'occupe que le devant de la scène. Le peintre de l'Orient renonce à l'idée d'une distanciation et décide de rapprocher l'informateur (les actants installés dans le tableau) et l'observateur. De cette façon, tout semble répondre immédiatement à l'attente de ce dernier.

Toutefois, et ceci constitue l'un des points essentiels de notre analyse, cette soi-disant abolition du champ d'absence et de la profondeur ne remet pas en cause l'existence de l'effet de sens illusoire. Si la profondeur, dans le sens où l'entend le peintre classique occidental (la procédure d'arrière-plan), s'avère absente dans l'œuvre orientale, rien n'empêche son existence implicite. Dans cette mesure, la toile apparemment sans fond du peintre oriental fait signifier l'absence tout en obéissant à une autre tactique d'éloignement.

Si nous pouvons considérer l'absence comme une mesure de dématérialisation, nous saurons constater de même que chez le peintre persan tout est absent. En effet, l'absence et la présence ne s'opposent pas; l'une devient une forme particulière de l'autre. C'est à travers l'absence que la présence

prend tout son sens ou inversement. Elles se réunissent dans un même lieu et au centre même du tableau. Et là où l'intensité atteint son degré le plus élevé, il est possible d'apercevoir une sorte de dématérialisation du monde.

Dans un premier temps, cette absence figure à travers le regard des personnages, regard qui ignore le spectateur et évite de le croiser. Ce regard projeté vers un autre espace que celui de l'observateur, révèle le sujet (le sage) de la toile plongé dans la méditation. Ce même regard détourné des sujets percevants se transforme en une source de profondeur, du simple fait qu'il fuit le spectateur.

On peut remarquer la même absence de regard dans l'œuvre occidentale, avec cette nuance près que la main tendue de l'actant-sujet (la femme qui court vers le spectateur) vient l'annuler par sa tentative de franchir la frontière de l'énoncé et d'atteindre l'espace de l'observateur.

Dans un deuxième temps, nous nous apercevons que les actants du tableau oriental se caractérisent par une certaine légèreté qui les rend presque absents du lieu pictural. La surface terrestre paraît molle et inconsistante. On voit que les pieds de la femme-oiseau ne touchent pas le bas du tableau, mais on ne peut pas savoir si les pieds du sage sont posés sur un sol solide.

En réalité, l'espace qui recouvre ces actants est fluide; il semble mouvementé et chaotique. Tout se passe comme si notre tableau oriental était privé d'espace. Avec son absence, ce dernier fait naître chez l'énonciataire un parcours illusoire. De cette façon, sur le plan "véridictoire", nous sommes confrontés à quelque chose qui **est**, mais ne **paraît** pas (être + non-paraître). D'après A.J. Greimas et J. Courtés «on désigne du nom de secret le terme complémentaire qui subsume les termes être et non-paraître . . . ».⁴

Au lieu de jouer sur plusieurs plans et de diriger tous les points du tableau vers un seul point commun aux autres (le

4. Greimas, A.J., et Courtés, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993, p. 324.

fond), tout comme dans la toile occidentale, le peintre iranien choisit de faire disparaître, matériellement parlant, l'espace. C'est justement ce manque d'appartenance à un lieu solide et précis, qui crée chez l'observateur cette étrange impression d'être confronté à un lieu et à des personnages dont la légèreté constitue l'une des caractéristiques principales.

Evidemment, l'absence engendre le "secret" et celui-ci accroît la force imaginaire du sujet percevant.

Par contre, chez le peintre occidental, tout est présence. L'espace apparaît tel qu'il est. Ici, l'/être/ et le /paraître/ se rassemblent pour donner lieu à la vérité du monde. Depuis le tronc de l'arbre jusqu'à la muraille, tout va dans le sens inverse de la légèreté repérée dans la toile orientale et renforce l'effet de la pesanteur. La présence du dragon, voire la manière dont se tiennent le cheval et le guerrier, accentuent l'effet de sens de la pesanteur. Il faut atteindre la réalisation d'une conjonction avec le fond de l'espace pour atteindre une sensation de souplesse. Alors que l'énoncé oriental s'avère souple et élastique dès le premier plan.

Enfin, l'effet illusoire tient au fait que la scène orientale est dépourvue d'objet matériel. Le sage a seulement devant lui un livre qui met en relief son parcours cognitif et appartient donc au domaine des pensées. Le livre lui permet d'apprendre, de réfléchir et de chercher le sens de l'univers. Nous constatons que tous ces prédicats sont en rapport avec l'activité intéroceptive (le monde intérieur du sujet) et que de ce fait, le livre perd son existence matérielle et sa présence externe.

De plus, la présence de la femme-oiseau, sa suspension dans l'air et la confusion d'une grande partie de son habit avec l'espace, mettent en relation l'ordinaire à l'extraordinaire. Un être aérien se présente à un être terrestre. La femme, avec toutes ses caractéristiques (la légèreté, la souplesse, la tendresse, la célérité d'apparition, sa présence immatérielle, etc.), témoigne de la transformation du sujet de la perception (le sage) en sujet de rêve ou de méditation. Ce rêve sera capable d'en déclencher un autre chez l'observateur que nous sommes.

Car nous avons la possibilité de regarder à la fois le sage, la fée et l'espace qui les recouvre. En ce sens, la toile orientale devient malgré l'absence de profondeur, un lieu de rêve et d'abandon du monde matériel.

En revanche, l'espace occidental contient un certain nombre d'objets matériels appartenant au monde de la civilisation. Nous pensons particulièrement à la lance et au bâtiment qui figure au fond du tableau. L'histoire même qui se déroule au sein du tableau porte plutôt l'accent sur le caractère pragmatique et matériel de la culture, à savoir le combat entre le guerrier et le dragon.

Condensation vs Expansion

Le peintre occidental coupe et divise son univers pictural en plusieurs parties ou strates. Cette division des figures du monde produit l'effet de sens d'expansion. Dans ce cas, chaque strate peut fournir au tableau une quasi autonomie, le point commun entre chaque strate s'obtenant par les frontières qui se touchent. Le parcours du spectateur sera alors un parcours discontinu. Pour arriver au fond, il est obligé de franchir toutes les frontières. En ce sens, le regard s'arrête à chaque étape et essaie à la fin de composer les parties autonomes pour en faire une "totalité" qui garantira la cohérence du monde énoncé. Nous remarquons qu'il s'agit bien ici d'une profondeur découpées en tranches et que l'accès au fond est retardé. Ainsi, pour faire accéder l'observateur à la limite interne du fond, le peintre occidental choisit un tempo lent : il a besoin d'une droite horizontale pour joindre le ciel et la terre. Autrement dit, il prend son temps, met des barrières devant le regard de l'observateur qui ne va pas pouvoir atteindre le fond d'un seul coup.

Contrairement à l'énonciateur occidental, le peintre oriental opte pour une condensation des figures. Il nous met en présence d'un espace sans strates où tous les éléments sont réunis au premier plan. Il choisit de la sorte un tempo rapide, puisqu'il n'éprouve aucune nécessité de poser des obstacles

devant le parcours du regard du sujet observant. Il rejette tout effet de division, de distanciation, entre les actants, et de lenteur dans la direction du regard. La totalité dans l'œuvre orientale est sans faille et gagnée d'avance.

Cependant, le manque d'une droite horizontale favorisant l'accès au fond, n'empêche pas l'existence d'une profondeur dans la toile orientale. Cette dernière laisse entendre sa propre version de la profondeur tout en l'installant en haut du tableau. Ce fond, placé au-dessus de l'espace, présenté sous forme d'une boule dont les lignes divergentes viennent vers le spectateur, participe dans le rapprochement du monde perçu et du percevant. Ainsi, au lieu de multiplier la distance entre le spectateur et le fond par le moyen des lignes convergentes, le peintre classique persan inverse la règle du jeu, fait venir la profondeur vers nous et transforme le point de fuite en point d'approche.

En outre, il inscrit tout ce qu'il a à dire à l'intérieur de lignes courbes, alternativement concaves et convexes, qui produisent l'effet du mouvement dans l'espace. Les ondulations sont continues et ne s'arrêtent nulle part; elles dépassent même le cadre du tableau. C'est en les suivant, sans pause et sans délai, que le regard du spectateur atteint le fond suggéré par des lignes divergentes dont la source est toutefois commune.

Le corps du sage, introduit dans les ondulations, suit la loi de l'espace ondulatoire et mouvementé. De fait, il nous présente lui aussi par des lignes plutôt courbes qui ont un effet déstabilisant.

La disposition du corps de la déesse dans l'espace rappelle sa dépendance absolue des lignes ondulatoires qui rejoignent le fond situé dans le ciel. Tout se passe comme si elle venait de se détacher de la boule céleste, une partie de son vêtement se confondant avec l'espace. Il est probable que cette apparition soudaine et un peu inattendue soit à l'origine de la brisure des lignes et de la confusion spatiale. Nous sommes donc ici en présence d'un lieu agité, mouvementé, sinueux, qui donne de la souplesse et de la légèreté au vieux sage ainsi qu'à la femme-

oiseau. Cette dernière a les bras ouverts en signe d'invitation. Cet appel au ciel venu d'un être mi-terrestre, mi-céleste, va dans le sens de notre hypothèse soulignant l'existence d'une profondeur en haut du tableau. Le sage, étant en phase terminale de son parcours cognitif et spirituel (le tableau s'intitule *Dernière page*) pourrait s'apprêter maintenant à partir vers un lieu éternel. De cette façon, le corps des sujets humains et célestes s'inscrit, au niveau spatial, dans une tension continue et ascendante.

Le peintre classique occidental soutient parfaitement dans sa découverte spatiale l'observateur dont le regard parcourt l'espace en entier, mais d'une manière discontinue. L'énonciateur expose tout au regard du spectateur. Et cependant, montrer tout, c'est priver l'actant observant du rêve de l'invisible et de l'illusion de ce qui peut exister au-delà de toute chose atteinte par l'œil. Le régime spécial mis en œuvre par le classique, écrit Cl. Zilberberg, est en apparence ouvert et en réalité fermé: il est ouvert en ce sens que le regard de l'observateur est invité à se porter loin, le plus loin possible, mais ce lointain fonctionne également comme limite et la légende de la représentation serait quelque chose comme: au-delà, il n'y a rien à voir. Le fermé prévaut en fin de compte sur l'ouvert, le fini sur le non-fini.⁵ En d'autres termes, en montrant tout, le peintre occidental ne montre rien. Il confronte le spectateur à l'évidence. Le /faire-voir/ devient alors un acte accompli qui ne laisse aucune chance à une sensation visuelle qui désire aller au-delà de ce qui est montré. C'est pour cette raison que l'œuvre classique occidentale enlève au spectateur ses ailes qui lui permettraient le passage à l'au-delà du monde représenté.

Par contre, le classique oriental fonctionne à peu près comme le baroque occidental dans l'exacte mesure où il soustrait au tableau les strates, les tranches et donne une vue limitée de l'espace. Mais cette limite est en elle-même une sorte de délimitation, étant donné que le peintre évite par principe

5. Zilberberg, Cl., «Présence de Wölflin», *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 23-24, Limoges, PULIM, 1992, p. 8.

«l'évidence de la représentation») et cache au moyen des lignes ondulatoires et vaporeuses une grande partie de l'espace. De ce point de vue, l'œuvre orientale reste inachevée et l'acte de montrer passe pour un acte inaccompli. L'inaccompli fait participer activement le spectateur dans l'exploitation de ce qui est caché, crée un "au-delà" et procure un lointain imaginable au discours visuel. L'espace oriental, qui apparaît au premier abord fermé, s'avère en réalité ouvert, sans borne et obtient ainsi un fond infini.

Le peintre oriental, aussi bien que le peintre occidental, tente de nous offrir une "beauté paisible". Mais cette paix, contrairement à celle de la toile occidentale, prend source dans la présence actantielle et non pas spatiale. Chez le peintre oriental, la quiétude de l'observateur repose plutôt sur l'étendue de l'espace. Il est vrai que les deux tableaux ont pour objectif de nous préserver de tout malaise. Ce bien-être est rendu dans l'œuvre orientale, par la détente actantielle (les actants du tableau) et dans l'œuvre occidentale, par la détente spatiale.

A première vue, dans le classique iranien, l'espace manque de souffle en raison de l'inexistence d'un arrière-plan horizontal. Il donne l'impression de vouloir empêcher la bonne respiration. Cependant, cette lacune est immédiatement compensée: d'une part, le peintre dote les actants du tableau d'une indiscutable euphorie et de l'autre, en détendant toutes les lignes vers le haut, il présente l'espace dans une sorte d'élan continu. Ainsi, la verticalité domine cet espace et le dote d'une certaine aisance indispensable à sa vitalité. Ceci transmue en quelque sorte la condensation remarquée plus haut en extension et fait naître une atmosphère de détente à l'intérieur du tableau.

Ce déploiement soudain et rapide des courbes ondulatoires vers le haut, cette intrusion des actants dans un espace fluide, indécis, et quelque peu insaisissable, produisent l'effet de sens de l'"ivresse" et de l'"extase".

Le classique occidental développe ici la droite horizontale et propose un espace aéré où les «proportions sont larges».

Pour accéder au fond, on a besoin d'un regard discontinu et ce n'est qu'une fois toutes les frontières franchies que l'on peut passer à la totalisation. En revanche, le peintre oriental, en enlevant les obstacles, fait de l'espace un tout confus et nous entraîne dans un parcours perceptif continu, rapide et sans délai.

En conséquence, la dimension passionnelle (l'ivresse/l'extase) prise en compte dans la peinture iranienne, relève de l'"un", c'est à dire de la confusion totale de l'espace et ses actants. Il n'en est pas de même pour les états d'âme suscités par la toile occidentale qui sont le produit du déploiement spatial et de la séparation des parties. Dans la quête de l'espace, le peintre de l'Occident nous accompagne jusqu'au bout et ne nous quitte à aucun moment. Par contre, le peintre oriental nous aide seulement à franchir le premier seuil et ensuite il nous laisse seuls dans notre promenade. Autrement dit, il nous met en présence d'un espace non articulé, inconsistant et en fuite. C'est la raison pour laquelle nous nous sentons abandonnés dès le début de notre activité perceptive.

Le peintre nous fait confronter à un espace solide, serein, articulé, structuré et nous accompagne tout au long de notre activité de la perception. Optant pour une distribution égale et précise des parties, il ne laisse rien au hasard et dans la confusion: tout est calculé et pris en charge. Inversement l'espace oriental, de bas en haut, est capturé par une masse nuageuse et vaporeuse, tantôt en croissance et tantôt en décroissance.

L'espace oriental, en dépit de son apparence fermée, reste inépuisable pour l'observateur, du simple fait que la signification y est incomplète. Déformé et fébrile, il suggère l'éventualité d'une transformation au niveau actantiel (propre aux actants du tableau). La ligne, la couleur, la lumière et le contour s'y confondent et annoncent de cette façon le départ vers un nouvel état de choses. En d'autres termes, ils sont tous au service d'un jaillissement vers le haut. Cette impression ne peut être créée que par l'intermédiaire du "mouvement". Pour doter son espace de la présence du mouvement, le pein-

tre oriental confère à la ligne une unité dansante, souple et infinie. En plus, il fait apparaître les actants dans un tourbillon continu. Il est même légitime de parler d'une extravagance des lignes dans la mesure où celles-ci s'abaissent dans certains endroits pour se soulever dans certains autres. Elles donnent lieu ainsi à ce que l'on peut appeler le relief spatial; qui dit relief dit tension et plus les lignes montent, plus la tension est apparente.

Tout compte fait, dans l'espace classique occidental, l'unité s'obtient à partir d'une pluralisation spatiale. Le peintre ressent la nécessité de mettre en œuvre un régime de distance qui débouche sur la multiplication des parties indépendantes les unes des autres. De l'ensemble de ces plans peut résulter l'idée de l'harmonie et de l'unité.

Contrairement à cette procédure, le peintre oriental installe un "tout" inséparable. Ici nous avons une «unité indivisible» et là une "unité multiple". En ce sens, l'espace occidental est un informateur absolu vis-à-vis de l'observateur, tandis que l'espace oriental se contente seulement de suggérer.

Tension vs Détente

La profondeur, matériellement "sans fond", et le mouvement maintiennent leur lien étroit avec l'intensité de l'espace dans le tableau oriental. Le peintre réfute ici l'idée d'une pause ou d'un relâchement depuis le bas (l'espace le plus proche du spectateur) jusqu'en haut (le point le plus éloigné de l'observateur). Tout se passe comme si l'intensité donnait au mouvement sa crédibilité en le poussant vers le haut. Le mouvement et la profondeur demeurent alors sous la dépendance de l'intensité. Mais, pour rééquilibrer la tension qui domine l'espace, le peintre se sert de la présence légère et détendue des actants humains. Cette détente est signalée par la manière dont se tiennent le sage et la femme. Cette dernière nous fait part de sa détente par l'ouverture de ses bras, la présence de ses ailes, sa légèreté et la flexibilité de son corps. Et chez le sage, le turban abandonné, le livre ou-

vert, le regard sensiblement tourné vers la gauche, et les mains appuyées l'une sur la terre et l'autre sur le genou, accentuent tous l'effet de sens de la laxité.

En revanche, le peintre occidental fait des pauses et nous met face à un espace doté de fond. Ici l'effet du mouvement repose sur la présence humaine et animale. Les points les plus intensifs sont marqués par la fuite de la femme vers l'espace pragmatique (l'espace de l'observateur) et la lutte du guerrier et son cheval contre le dragon. Ici les êtres humains et les animaux demeurent dans la tension et par contre l'espace qui les sous-tend devient celui du repos, du calme, et rééquilibre l'effet de l'intensité. On dirait que l'espace désobéit à la tension dans laquelle vivent les actants. Autrement dit, l'étendue de l'espace récompense le trop-plein de l'action. Elle annule absolument l'effet de la terreur que le spectateur est supposé ressentir à partir du conflit. Plus précisément encore, l'espace avec toute sa richesse naturelle et culturelle (la forteresse) est au service des actants de l'énoncé (situés à l'intérieur du tableau) ainsi que des actants de l'énonciation (les observateurs placés à l'extérieur du discours visuel). Il s'avère dans ce cas régulateur de la tension humaine et animale et nous lie progressivement à un lointain accessible au regard.

Tout au contraire, dans la peinture orientale, ce sont les actants et non l'espace qui se trouvent à l'origine d'une atmosphère de calme, de ralenti et de repos. Et l'espace, comme nous pouvons le constater, est marqué par la tension, l'agitation et l'imprécision. Ici le conflit est spatial, là il est actantiel. Chez le peintre occidental, c'est l'espace qui contredit ou détruit l'intensité actantielle (le conflit entre les actants). Alors que chez le peintre oriental, c'est la détente actantielle qui rend l'intensité spatiale inopérante. «(· · ·) c'est la puissance de dégradation de l'intensité sentie, remarque G. Deleuze, qui donne une perception de la profondeur (ou plutôt qui donne la profondeur à la perception)».⁶ Ainsi, nous avons affaire à deux conceptions différentes de la profondeur.

6. Deleuze, G., *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 1990, p. 297.

L'énonciateur oriental, en jouant sur l'absence et la présence, en dissimulant l'espace, nous confronte aux actants en "devenir".⁷ Le peintre occidental, en révélant tout, nous fait apercevoir des états sans "devenir". C'est pour cette raison que l'espace oriental apparaît "infini et insondable", tandis que l'espace occidental est régi par un arrière-plan "rassurant et confortable".

En somme, dans le tableau iranien, la profondeur s'éloigne tout en s'approchant. Elle soutient le mouvement sans le freiner, présente l'intensité sans la dégrader, s'absentifie tout en suggérant un "devenir", illumine tout en dissimulant la source de la lumière et laisse le tempo accourir sans l'inhiber. La profondeur s'inscrit ainsi dans une continuité. Elle est proche autant que lointaine, absente autant que présente et apparente autant que confuse. Bref, la profondeur peut être considérée comme le lieu de l'apparition des concepts "semi-symboliques".⁸

Conclusion

Pour finir, nous aimerions revenir sur ce qui sépare le discours visuel oriental et occidental. Comme nous avons pu nous en rendre compte, le style classique oriental, en allégeant l'espace de tout objet matériel, lui confère une valeur vive. Nous entendons bien évidemment par cette valeur une vitesse

7. «Le changement est pourtant au cœur de la théorie greimassienne, puisque le sens n'est déclaré saisissable qu'à travers ses transformations; c'est d'ailleurs cette conception, "dynamique dans son fondement même" qui destinait cette sémiotique à devenir en quelque sorte naturellement une sémiotique narrative. [. . .] Le devenir s'offre d'emblée, pour le sens commun, comme une continuité qui s'affirme dans le changement ou comme un changement qui ne remet pas en cause la continuité», J. Fontanille (dir.), *Le devenir*, Actes du colloque «Linguistique et Sémiotique III», Limoges, PULIM, 1995, pp. 5-6.

8. «A la différence du symbole qui joue sur un rapport terme à terme entre deux éléments de nature différente (. . .) –du genre: la "balance" est le symbole de la "justice"– le semi-symbolique s'établit, lui, non d'unité à unité, mais de catégorie à catégorie», J. Courtés, *Analyse sémiotique du discours*, Paris, Hachette, 1991, p. 28.

croissante dont tout l'espace est imprégné. Cette vitesse, précise Cl. Zilberberg, «rapproche, raccourcit la distance entre le début et la fin, et si l'accélération était indéfinie (· · ·) début et fin se confondraient».⁹ L'accélération vers l'éloigné absentifie l'espace, le dématérialise et le rend confus.

Le style classique occidental, en introduisant quelques ruptures dans l'espace, opte pour une valeur lente. Cette lenteur s'obtient par la présence dispersée des actants et l'existence des objets de civilisation (la lance et la muraille). En outre, dans le tableau occidental, le mal affronte le bien. Le héros tente de relever un défi. La représentation de cette lutte entre l'actant-sujet (le saint) et l'anti-sujet (le dragon) est en elle-même décélérante. Le processus de lenteur a pour résultat de clarifier, de montrer dans le moindre détail et de mettre le spectateur en présence d'une forme achevée et perfectionnée. Dans cette sorte de procédure ce qui importe, c'est l'état.

L'espace oriental, par son obéissance au régime de vitesse, efface tout sur le plan spatial, et se présente comme une manifestation inachevée.

Tout ceci nous amène à faire le constat selon lequel l'espace oriental est associé à l'élan. Ce dernier fait apparaître la notion du "seuil" sans limite. En ce sens, il sera dérisoire d'imaginer un arrêt ou une limite pour un tel espace. Mais l'espace classique occidental, du fait de sa lenteur extrême met en œuvre pour chaque seuil une limite; ce qui fait preuve de sa fermeture, malgré l'existence du fond.

Compte tenu des analyses qui ont précédé et au terme du cet exposé, nous voudrions faire remarquer que le style élaboré par le peintre classique oriental se rapproche du style baroque occidental, du fait qu'il dote l'espace de notions comme l'absence, l'agitation, le mouvement, l'élan, l'ivresse, · · · et réunit les actants au premier plan tout près de l'observateur.

9. Zilberberg, Cl., *op.cit.*, p. 58.



Saint Georges et le dragon

Le Tableau réalisé vers 1560 par le peintre italien, Le Tintoret.



Dernière page

Tableau réalisé en 1962 par le miniaturiste persan, M. Farshchiyân.