

# VALEURS SÉMIOTIQUES ET VALEURS PICTURALES

*De tous les outils que l'artiste peut se forger par la pratique, le plus important est sa confiance dans sa faculté d'opérer des miracles Les tableaux doivent constituer des miracles.*

M. Rothko

La sémiotique greimassienne, dans la mesure où elle a identifié la quête du sens au schéma narratif, a mis l'accent sur le traitement syntaxique des valeurs. Quant à la reconnaissance proprement spéculative des valeurs, elle s'est contentée, si l'on ose dire, d'un "service minimum" en distinguant entre des «valeurs modales» afférentes aux programmes d'usage et des «valeurs descriptives» afférentes aux programmes de base.<sup>1</sup> Mais la force de ces distinctions fait également leur faiblesse : elles conviennent bien évidemment au récit traditionnel, puisqu'elles en procèdent, mais de ce fait même elles ne sont pas transposables telles quelles dans des pratiques sémiotiques autres. La méthode inductive maîtrise bien certaines localités, mais elle a du mal à rayonner.

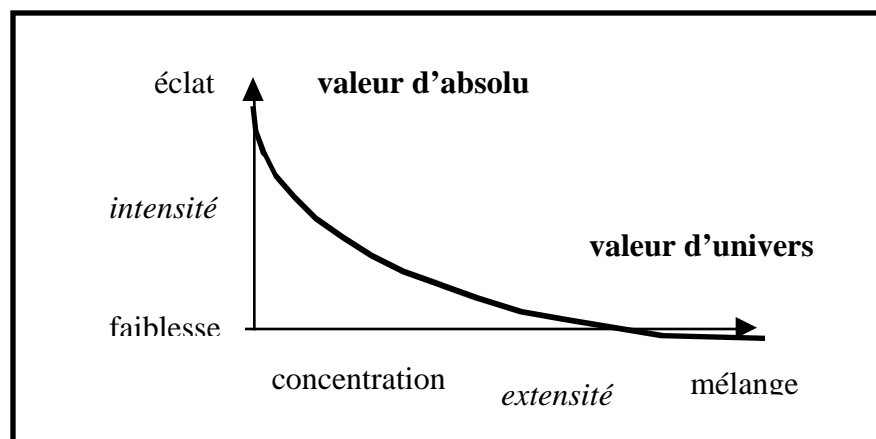
## 1. PLURALISATION DES VALEURS

Si la méthode inductive pêche par excès de proximité, la méthode déductive pêcherait plutôt par excès d'éloignement. Du point de vue tensif, expression que nous préférons à celle de "sémiotique tensive", la distinction entre **valeurs d'absolu** et **valeurs d'univers**<sup>2</sup> a été avancée à partir de plusieurs considérations : (i) les valeurs sont par continuité complexes, puisque la tensivité n'est rien d'autre que le lieu de rencontre

---

<sup>1</sup> A.J. Greimas & j. Courtés, *Sémiotique I*, Paris, Hachette, 1979, pp. 414-415.

et d'ajustement entre l'intensité et l'extensité, entre le sensible et l'intelligible, si bien que dire d'une valeur qu'elle est tensive revient à dire qu'elle est complexe ; (ii) la complexité est le présupposé de toute analyse, qu'elle porte sur une fonction canonique ou sur une coïncidence ; (iii) la distinction entre les valeurs d'absolu et les valeurs d'univers est soutenue par une corrélation inverse entre l'intensité et l'extensité, si bien que chaque type de valeur conjugue un optimum, un superlatif et une nullité, comme le suggère le diagramme suivant :



Les valeurs d'absolu sont éclatantes en intensité et concentrées en extensité, tandis que les valeurs d'univers sont faibles en intensité et diffuses en extensité. Enfin, la césure entre le sacré et le profane sur laquelle Cassirer a tant insisté dans le second volume de *La philosophie des formes symboliques* est homologue de la distinction directrice avancée. Est-il possible de dépasser cette bifurcation élémentaire ? Si tel n'était pas le cas, il faudrait admettre que la sémiotique débouche sur un manichéisme sommaire, sur un «ou... ou...» rudimentaire, qui est bien représenté dans les langages-objets à traiter, mais vis-à-vis duquel le méta-langage est tenu de prendre ses distances ; si les sujets

---

<sup>2</sup> J. Fontanille & Cl. Zilberberg, *Tension et signification*, Liège, P. Mardaga, 1998, pp. 29-43.

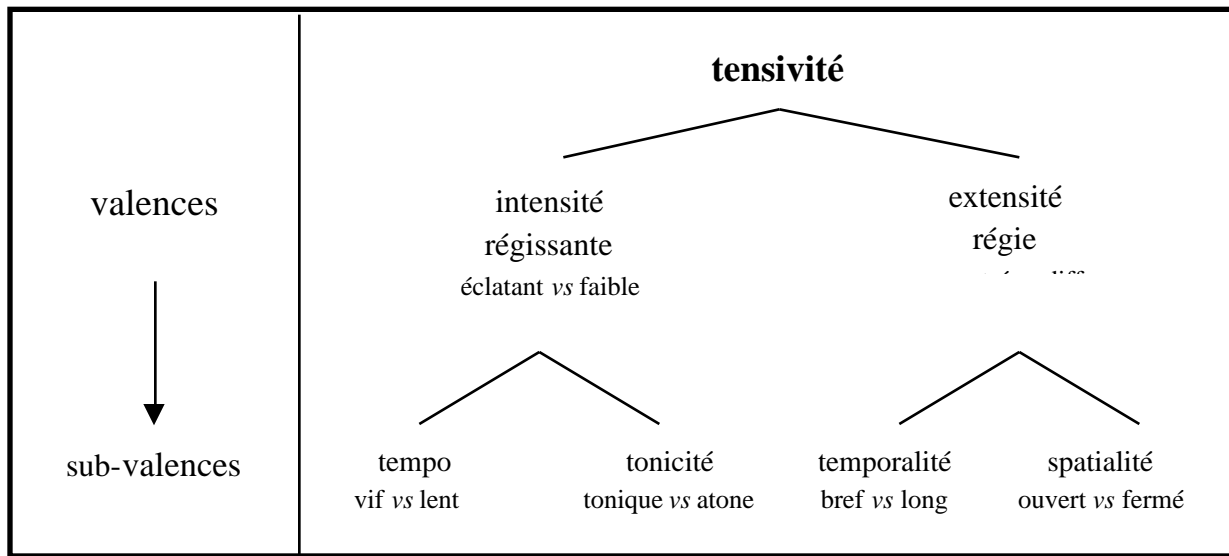
n'ont de cesse de changer la possibilité en nécessité intraitable, au sémioticien incombe la tâche inverse.

Dans les *Prolégomènes*, Hjelmslev insiste sur la transitivité de l'analyse : «(...) le concept d'analyse (ou de division) est un "dépliant".»<sup>3</sup> Le dépassement de la schizie initiale demande quelques précautions terminologiques : **(i)** si une valeur conjugue une valence intensive de l'ordre de la mesure et une valence extensive de l'ordre du nombre, les dérivés suivants obtenus par «*division*» prendront le titre de sub-valences ; **(ii)** dès lors que nous recevons, en continuité avec les dernières pages de *La catégorie des cas* de Hjelmslev, l'intensité et l'extensité comme des **dimensions**, l'analyse d'une dimension est tenue de dégager deux ou plus de deux **sous-dimensions** ; à cet égard, nous avons envisagé l'intensité comme un «*syncrétisme résoluble*» du *tempo* et de la tonicité, c'est-à-dire que nous avons engagé une prosodisation du contenu, ou peut-être plus justement une sémantisation de la prosodie ; la relation entre le *tempo* et la tonicité est cette fois une corrélation converse ; l'extensité, nous la scindons en temporalité et spatialité ; les grandeurs ainsi dégagées s'inscrivent au titre de sous-dimensions, et pour chaque sous-dimension nous proposons une paire de termes définissant un intervalle dont la valeur  $[\Delta]$  est variable. Nous avons abordé ailleurs les modalités en vertu desquelles les devenirs ascendant et décadent d'une sous-dimension génèrent des morphologies stabilisées<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> L. Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Les Editions de Minuit, 1971, p. 45.

<sup>4</sup> Voir Cl. Zilberberg, *Précis de grammaire tensive*, Tangence, Rimouski/Trois-Rivières, n°70, automne 2002.



A partir de ces prémisses, nous pouvons déclarer la double visée de notre propos : **(i)** chacune des sub-valences peut, seule ou associée à une autre sub-valence, donner lieu à une **forme de vie** ; compte tenu des limites de ce travail, nous avons restreint notre propos à la temporalité ; **(ii)** nous entendons démontrer que la peinture n'est pas prisonnière de la spatialité, que la relation préférentielle de la peinture à la spatialité n'est qu'une habitude, et que la relation de la peinture à la temporalité, concessive dans un premier temps, s'avère bientôt heuristique.

## 2. TEMPORALISATION DE LA PEINTURE

Dans le *Cours de linguistique générale*, Saussure, au rebours du credo admis par la linguistique du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>5</sup>, insiste sur la coupure entre le point de vue diachronique le point de vue synchronique. Cette coupure doit être modérée pour ce qui concerne la peinture. La problématique de la superposition des couches, des empâtements apparents et des transparences, notamment chez Rothko, présente une dimension diachronique manifeste ; nombreux sont les tableaux qui se présentent, quant au contenu, moins comme des surfaces que comme des épaisseurs ; si la surface dirige l'observateur vers la synchronie, la traversée d'une épaisseur devient comparable à une coupe dans un terrain, c'est-à-dire à une spatialisation irrécusable du temps : «*La surface d'un tableau garde la trace des différentes techniques, des quantités variables de matière et de la façon dont elles sont appliquées sur des supports plus ou moins absorbants.*» <sup>6</sup>

### 2.1 sémiotique de la fraîcheur

La temporalité de la couleur est d'abord, en français du moins, le fait du lexique, puisque le Micro-Robert nous propose pour "passé" : "2° Eteint, fané. Couleur passée." Le Littré ne retient que la décadence générique du vivant comme du non-vivant, mais nous fournit le corrélat tensif de passé : "Qui a perdu sa fraîcheur ; qui est flétri. Des étoffes passées. Une viande passée. (...)" ; soit le couple de base :

#### [frais vs passé]

Selon Goethe, la temporalité phorique, celle qui s'efforce de formuler le /bref/ et le /long/, est au principe de sa taxinomie des couleurs : «(...) nous avons réussi à les présenter [les couleurs] selon un enchaînement continu, rattachant les fugitives aux persistantes, et celles-ci d'autre part aux durables ; (... )», mais la problématique la plus

---

<sup>5</sup> E. Cassirer, *Essai sur l'homme*, Paris, Les Editions de Minuit, 1991, pp. 172-178.

<sup>6</sup> *Catalogue Rothko, op. cit.*, p. 50.

délicate est celle qui, apparue au 19<sup>ème</sup> siècle sauf ignorance de notre part, associe étroitement la **fraîcheur** de la couleur à la décision de laisser le tableau dans un relatif état d'**inachèvement**.

Les analystes reconnaissent à Baudelaire le mérite d'avoir, dans le *Salon de 1859*, introduit avec rigueur le concept de fraîcheur chromatique : «*Plus un tableau est grand, plus la touche doit être large, cela va sans dire ; mais il est bon que les touches ne soient pas matériellement fondues ; elles se fondent naturellement à une distance voulue par la loi sympathique qui les a associées. La couleur obtient ainsi plus d'énergie et plus de fraîcheur.*»<sup>7</sup> Ces lignes confirment que les valences n'interviennent pas séparément : elles co-agissent, inter-agissent les unes avec les autres, puisque nous savons que : (i) la touche intéresse le *tempo* ; (ii) Baudelaire mentionne lui-même la corrélation entre le format, c'est-à-dire la spatialité, et la touche ; (iii) enfin la tonicité et la temporalité sont corrélées l'une à l'autre, comme le prévoit la grammaire tensive. De sorte que faire état d'une valence, c'est seulement faire état d'une **prévalence** discursive momentanée : si une valence installée au centre du champ de présence "parle", latentes, les autres "font silence" en attendant leur "tour de parole" — comme il sied.

La sémiotique de la fraîcheur n'est pas thermique, mais temporelle ; elle concerne le temps phorique des motions opposant l'un à l'autre le **bref** et le **long** ; le frais est du ressort de la brièveté : selon le Micro-Robert, est frais ce "qui est d'origine ou d'apparition récente et a gardé ses qualités." ; plus loin, on lit encore : "qui a ou garde des qualités inaltérées d'éclat, de vitalité, de jeunesse." Nous sommes adressé au cœur de la pensée mythique<sup>8</sup> pour autant que cette dernière se veut la gardienne d'un

---

<sup>7</sup> Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1954, p. 778. Voir G. Picon, *1863 Naissance de la peinture moderne*, Paris, Folio-essais, 1988, pp. 129-130. G. Picon estime que le Baudelaire des *Salons*, dans ce passage comme dans maint autre, est à l'écoute de Delacroix.

<sup>8</sup> Selon Cassirer, la pensée mythique a pour plan du contenu l'économie de sa prosodie : «*Le mana et le tabou ne servent pas à désigner certaines classes d'objets ; ils ne font que présenter l'accent particulier que la conscience magique et mythique met sur les objets. (...) On peut donc dire, de manière*

oxymoron : la **pérennité de l'éclat**. En déférence à Valéry, lequel estimait que «*[l]e lyrisme est le développement d'une exclamation.*»,<sup>9</sup> nous avancerons que la concession, cet événement qui seul confère au discours sa portée perlocutoire, est le développement d'un oxymoron ; enfin, si l'on veut bien se souvenir qu'une figure de rhétorique peut au gré demeurer concentrée ou au contraire diffuser et saturer le discours qu'elle projette, nous accédons à un réseau de correspondances tout élémentaires :

<i>structure tensive</i>	intensité [force vs faiblesse] ↓	extensité [concentration vs diffusion] ↓
<i>discursivité</i>		
affectivité →	exclamation	lyrisme
tensivité →	oxymoron	concession
rhétorique →	figure	saturation

Selon Baudelaire, la réciprocité de la localité et de la globalité est un impératif : «(...) Il y a évidemment un ton particulier attribué à une partie quelconque du tableau qui devient clef et qui gouverne les autres.»<sup>10</sup> Comment entendre au juste le ressort concessif de la fraîcheur ? Cette dernière a pour plan de l'expression la **brièveté** et pour

---

à la fois juste et erronée, que la formule du mana-tabou est autant le fondement du mythe et de la religion que l'**interjection** est le fondement du langage. Il s'agit, dans ces deux notions, de ce qu'on pourrait appeler des interjections primaires de la conscience ;» in *La philosophie des formes symboliques*, tome 2, *op. cit.*, p. 104.

<sup>9</sup> P. Valéry, *Œuvres*, tome 2, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1960, p. 549.

<sup>10</sup> Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 778.

plan du contenu l'**inaltérabilité**, mais cette configuration est moins paradigmatique que syntaxique, de l'ordre du *comme si* : le frais en suspendant les effets de l'allongement de l'intervalle de temps écoulé et mesuré depuis l'origine annule en quelque sorte — mais il ne lui est pas demandé plus — la durée, moins la durée d'ailleurs que ce qu'elle chiffre à tout instant, à savoir selon la grammaire tensive, son prolongement. Tout se passe *comme si* la fraîcheur non seulement arrêta l'écoulement de la durée, mais à partir de cet arrêt, on aimerait dire : **forte de cet arrêt**, entreprenait de rebrousser le cours du temps pour se rapprocher de son «germe» selon une expression que nous empruntons à R. Char,<sup>11</sup> faire retour vers l'origine, qu'elle s'est donnée et qui l'oblige : la fusion des couleurs distinctes opérées par la synthèse optique procure à l'observateur un présent qui "concessivement" échappe à la potentialisation et se révèle conforme à la définition clairvoyante du Micro-Robert : "qui a ou garde des qualités inaltérées d'éclat, de vitalité, de jeunesse.", c'est-à-dire des valences intensives. On comprend dès lors que, pour Baudelaire, mais tout autant pour Van Gogh<sup>12</sup> la "bonne" contemplation relève d'un **calcul**, de l'établissement d'une proportion réglant et ajustant les uns avec les autres le format du tableau, la «largeur» de la touche et la distance à laquelle l'observateur doit se tenir et demeurer.

## 2.2 fraîcheur et aspectualité

---

<sup>11</sup> Dans un hommage à Miró, R. Char dit mieux que nous ne saurions le faire l'imbrication poétique des valences : «*C'est l'éclosion multiple de l'image arrêtée et retenue, image naissante, toute encore à la joie d'être, aux prises avec ses volutes et son éclat, éprise de son jaillissement.*», in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1983, p. 693. Pour une sémiotique conséquente, saturée de la fraîcheur, l'arrêt devient le gardien de l'éclat : «*L'avènement n'a pas de fin.*»

<sup>12</sup> Selon Van Gogh : «*Vus de tout près, les meilleurs tableaux et justement les plus complets au point de vue de la technique, sont faits de toutes les couleurs posées tout près l'une de l'autre ; ils ne font tout leur effet qu'à une certaine distance. Cela, Rembrandt l'a soutenu avec persistance, malgré tout ce qu'il a eu à souffrir (les braves bourgeois ne trouvaient-ils pas Van der Helst bien meilleur, pour la raison que l'on pouvait le voir de tout près ?)*» in G. Picon, *1863 Naissance de la peinture moderne*, op. cit., pp. 132-133.



Nous retrouvons, mais sous un autre point de vue, une problématique déjà envisagée à propos du *tempo*, celle qui concerne la distinction alternative entre le morceau «*fait*» et «*non fini*» et le morceau «*non fait*» et «*fini*». Du point de vue diachronique, il est courant d'attribuer à Rembrandt la paternité de ce dilemme : «*Un ouvrage est terminé lorsque le maître a réalisé son intention.*» L'ambivalence voulue du propos indique que, dans l'esprit de son auteur, deux volontés, deux visées entraient virtuellement en conflit l'une avec l'autre : celle du commanditaire fortuné et celle de l'artiste en mal, sinon d'indépendance, du moins d'autonomie. Mais la portée de cet avis dépasse l'idiosyncrasie de Rembrandt, puisque de Delacroix : «*“Finir demande un cœur d'acier”, écrit Delacroix de son œuvre en cours. “Je crois que j'y mourrai.”*»<sup>13</sup> à N. de Staël : «*Plus vous saisissez que l'explosion, c'est tout comme chez moi on ouvre une fenêtre, plus vous comprendrez que je ne peux pas l'arrêter en finissant plus les choses et plus vous aurez d'arguments vrais pour défendre ce que je fais...*»<sup>14</sup> en passant par Van Gogh, on constate, à l'instar de ce qui est la règle en diachronie, que le déplacement de l'accent, ici de l'«*accent de sens*», entraîne un changement, parfois un bouleversement de la morphologie : pour la peinture dite classique, c'était l'**achevé**, — à une réserve près : l'attachement de nombreux artistes pour leurs esquisses — qui bénéficiait de l'«*accent de sens*», tandis que pour la peinture dite moderne, c'est l'**inachevé** qui reçoit, non sans parfois mauvaise conscience chez certains, la faveur accentuelle, c'est-à-dire dans le plan du contenu la prévalence qui confère au discours, tant verbal que non-verbale, sa physionomie.

Sous ces conditions, la **concordance** exigée entre la localité et la globalité pose que la fraîcheur locale a, au titre de répondant global, l'inachèvement, c'est-à-dire la reconnaissance de la possibilité pour chaque peintre qui le souhaite d'interrompre le pro-

---

<sup>13</sup> Cité par Y. Bonnefoy, in G. Picon, *1863 Naissance de la peinture moderne*, op. cit., p. 16.

<sup>14</sup> Lettre à J. Dubourg en date du 17 février 1955, citée par D. Dobbels, *Staël*, Paris, Hazan, 1994, p. 225.

cès pictural. Cette donnée est au centre de la réflexion de G. Picon : «*Le monde est senti, visé comme en train de se faire, il s'accorde naturellement au tableau en train de se faire.*»<sup>15</sup> Ainsi, malgré la flagrante rupture d'échelle, la fraîcheur inhérente à la fusion optique des couleurs<sup>16</sup> “rime”, et cette rime est “riche”, avec ce qui est l'ordre de l'inachèvement du tableau dans le plan de l'expression et l'ordre de la **suspension du temps** dans le plan du contenu. Soit :

<i>sémiosis</i>	plan de l'expression ↓	plan du contenu ↓
<i>visée</i>		
localité →	synthèse optique	fraîcheur
globalité →	inachèvement	rebroussement du temps

Eu égard à la dialectique de l'épaisseur et de la transparence, Dubuffet avec le concept d'«*art brut*» s'est approprié l'adjectif “brut”, de même que Pascal a, en son temps, pour ainsi dire, confisqué le terme de «*divertissement*». Les trois définitions données de “brut” dans le Micro-Robert sont riches d'enseignements : “1. Qui est à l'état naturel, n'a pas encore été façonné ou élaboré par l'homme. 2. Qui résulte d'une première élaboration (avant d'autres transformations). 3. Qui n'a subi aucune élaboration intellectuelle, est à l'état de donnée immédiate.” Ces définitions sont des «*va-*

---

<sup>15</sup> G. Picon, *1863 Naissance de la peinture moderne, op. cit.*, p.138.

<sup>16</sup> La fusion optique des couleurs n'épuise pas, loin s'en faut, cette problématique. Celle-ci constitue le premier degré de l'alchimie visuelle des couleurs ; au-dessus de la fusion, il y a la **transfiguration** des couleurs, la «*magie*» dont faisait déjà état Hegel, et que Van Gogh, obsédé par le *comment*

*riétés*» d'une complexité composant deux ordres de grandeurs : (i) une valence temporelle renvoyant au temps démarcatif des positions confrontant l'*avant* et l'*après* ; à cet égard, de deux choses l'une : ou bien le "brut" revient de l'*après* vers l'*avant*, ou bien il suspend la destitution inéluctable de l'*avant* par l'*après* ; (ii) une dérivation de l'opposition [nature vs culture], assise tantôt sur les sur-contraires [naturel vs culturel], tantôt sur les sous-contraires, l'un faisant valoir une "première élaboration", l'autre les élaborations suivantes. Selon le style implicatif, par convention celui de la *doxa*, le "brut" est réputé grossier, inaccompli, et expecte un façonnement, puis une finition avant la remise de l'objet entre les mains du destinataire.

### 2.3 aspectualité et mutation sémantique

Sans prétendre aucunement ici épuiser la problématique, ce style implicatif a été contesté, puis ébranlé par l'apparition du style concessif lequel procède à un renversement des adresses de l'«*accent de sens*». Tout paradigme étant par définition critique, nous sommes en présence d'une **crise aspectuelle** : l'aspect, comme tout ordre de grandeurs en discours, est susceptible de deux directions : (i) le style implicatif va de l'inaccompli vers l'accompli et, pour se justifier, sans doute d'abord à ses propres yeux, allègue qu'il résout un manque ; bien entendu, il s'attribue la positivité sémiotique ; (ii) en regard de cette aspectualité dominante et coercitive, certains créateurs et certains penseurs ont conçu et développé une aspectualité négative du point de vue de la précédente, aspectualité qui consiste dans l'actualisation de la séquence :

**[accompli → inaccompli]**

dans une remontée de l'*après* vers l'*avant* qu'il a effacé dans le plan du contenu et qui a pour signifiant la syncope de l'achèvement. L'accompli change de statut : d'**indispensable** selon le style implicatif propre à la *doxa*, il est non seulement **superflu**, mais

---

*c'est fait ?*, résume ainsi : «*Quand on regarde cela de tout près, cela semble incroyable, fait, dirait-on, avec de tout autres couleurs que l'on imaginerait à la distance de quelques pas.*» (*ibid.*, p. 133)

encore mortifère ; (iii) enfin intervient une commutation de *tempo* : le style implicatif est lent, c’est le style de ceux qui savent, selon un syntagme figé heuristique, “s’armer de patience” ; le style concessif, d’après les témoignages des pratiques dont on peut prendre connaissance, est propre aux créateurs “pressés”, qui opèrent dans l’urgence afin de ne pas laisser se perdre la **fraîcheur** d’une impression.<sup>17</sup> Nous y reviendrons.

	style implicatif ↓	style concessif ↓
<i>aspectualité</i>	inaccompli → accompli	accompli → inaccompli
<i>temporalité</i>	avant → après	après → avant
<i>tempo</i>	lenteur	vivacité
<i>statut de l’accompli</i>	manque	superflu

Cette crise aspectuelle est de grande importance pour ce qui, avec recul, se dénonce comme l’un des enjeux permanents de la quête du sens. Dès l’instant où la facture a commencé de prévaloir sur la représentation, le paradigme du *faire* ébauché par Baudelaire pour défendre la “manière” de Corot dont nous avons déjà fait état : «—

---

<sup>17</sup> Toujours selon Baudelaire : «*Si une exécution très-nette est nécessaire, c’est pour que le langage du rêve soit très-nettement traduit ; qu’elle soit très-rapide, c’est pour que rien ne se perde de l’impression extraordinaire qui accompagnait la conception ; que l’attention de l’artiste se porte sur la propreté matérielle des outils, cela se conçoit sans peine, toutes les précautions devant être prises pour*

*Ensuite — qu’il y a une très grande différence entre un morceau **fait** et un morceau **fini** — qu’en général ce qui est **fait** n’est pas **fini**, et qu’une chose très-**finie** peut n’être pas **faite** du tout — (...)*<sup>18</sup>, a marqué de son empreinte la réflexion esthétique postérieure. L’émancipation de la facture à l’égard de la représentation signifie plus généralement la mise en opposition possible du *faire* et du *devenir* et la réception d’une question latente depuis Rembrandt : le *devenir* est-il ascendant ou décadent ?

Les réflexions de Malraux dans *Les Voix du silence* confortent notre hypothèse à un double titre. En premier lieu, les cultures font prévaloir tantôt le fini, tantôt le re-jettent : «*Le “fini” était alors un caractère commun à toutes les sculptures traditionnelles ; et le caractère commun à tous les arts dont commençait la discrète résurrection fut d’abord l’absence — le refus — du fini.*»<sup>19</sup> En second lieu, une corrélation associe, selon Malraux, le fini à l’illusion iconique, en les recevant comme attentes conjointes du tiers regardeur : à partir du moment où le peintre se pose comme destinataire de l’œuvre, comme dans le cas des esquisses que l’artiste ne destine pas à la vente, l’achèvement fait place à l’inachèvement : dans le cas de l’esquisse, «*(...) le peintre, ne tenant pas compte du spectateur et indifférent à l’illusion, avait réduit un spectacle réel ou imaginaire à ce par quoi il devient peinture : taches, couleurs, mouvements.*»<sup>20</sup> Reste à déchiffrer ce choix et le sens de la remarque de Baudelaire, par tous mobilisée.

A la question formulée dans les termes de Malraux lui-même à l’écoute de Baudelaire : pour quelle[s] raison[s] «*l’art [est-il entré] en conflit avec le “fini”* » ? il n’y a qu’une seule réponse du point de vue figural, à savoir que le *faire* se concentre en l’inaccompli et *se défait* dans l’accompli : loin de progresser, l’œuvre «*régresse*» (Mal-

---

*rendre l’exécution agile et décisive.*» (*Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 777-778). Du point de vue tensif, la demande de Baudelaire est celle d’une **continuité valencielle**, ici de *tempo*.

<sup>18</sup> Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 586.

<sup>19</sup> A. Malraux, *Les voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, p. 106.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 107.

raux). Le degré d'estime accordé respectivement à l'esquisse et au tableau achevé<sup>21</sup> dépend à la fois de l'identité du destinataire et du style tensif en vigueur. Selon le style implicatif, celui de la *doxa* et de la critique académique, il y a *plus* dans le tableau achevé que dans l'esquisse ; selon le style concessif, «*[les esquisses] (...) ne nous donnent pas l'impression de représentations inachevées, mais d'expressions plastiques complètes, que leur soumission à la représentation **affaiblirait**, et peut-être détruirait.*»<sup>22</sup> Le passage d'un style à l'autre est donc une question d'allocation des **valences** : d'ordre strictement accentuel, inventant et invoquant au nom d'une nécessité arcane un droit à l'arbitraire, la valence tonique se déporte de l'accompli vers l'inaccompli. Jusqu'à un certain point, loin que le tableau s'éloigne de l'esquisse, comme la *doxa* l'intimait, c'est le tableau qui "concessivement" se rapproche de l'esquisse : «*La valeur propre de la peinture libérerait la fugue de l'esquisse, dont Manet tira des effets qui lui importèrent plus que l'achèvement du tableau : ces effets devenaient alors, selon*

---

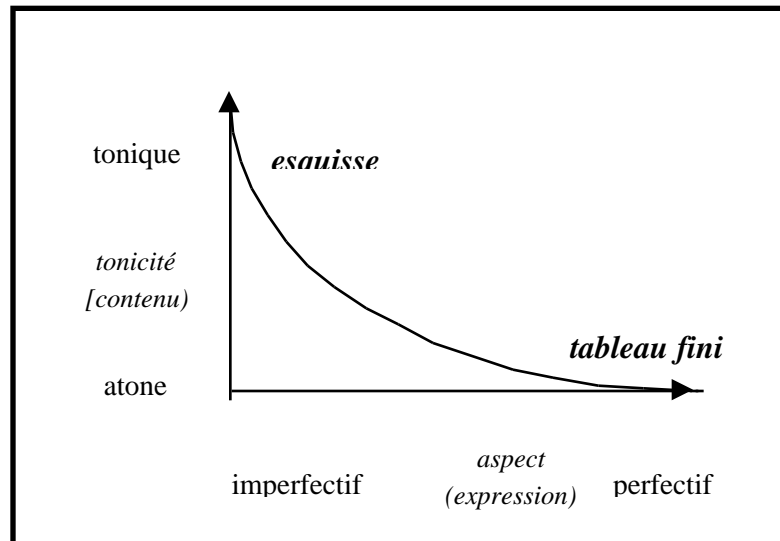
<sup>21</sup> La question de la péjoration et de la mélioration est centrale du point de vue tensif, car les alternances que ces opérations exploitent renvoient à l'alternance même des styles tensifs ; en principe, il suffit d'un seul terme pour projeter le réseau ; ainsi, en français, "lécher" étant défini comme "finir, polir (une œuvre littéraire ou artistique) avec un soin trop minutieux. V. Fignoler.", "léché" prend rang de sur-contre négatif pour une sémiotique prisant l'inachèvement :

baclé ↓	inachevé ↓	achevé ↓	léché ↓
S <sub>1</sub>	S <sub>2</sub>	S <sub>3</sub>	S <sub>4</sub>

La péjoration et la mélioration entrent en discours selon deux voies distinctes : (i) un sous-contre, par exemple [S<sub>2</sub>], peut s'opposer à son vis-à-vis : [S<sub>3</sub>], et il s'inscrit alors comme **insuffisant** ; (ii) ou bien il peut s'opposer au sur-contre dont il se démarque : [S<sub>1</sub>] et il est alors évalué comme **suffisant**.

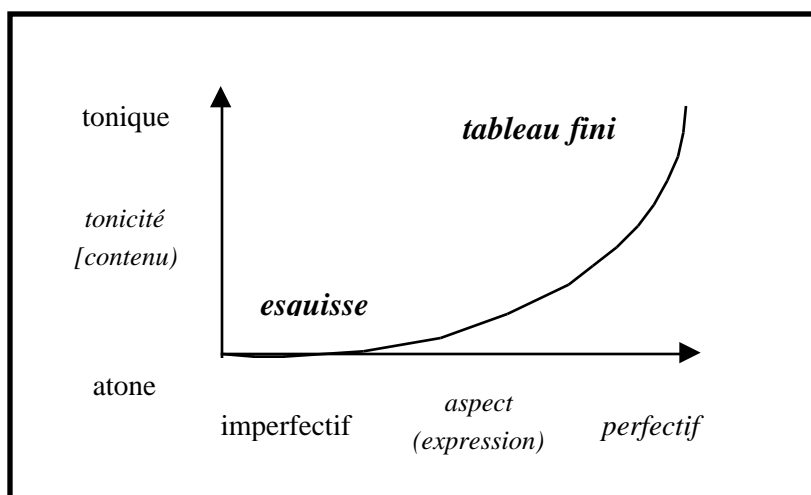
<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 107-108 (c'est nous qui soulignons). Certains franchissent le pas : «*Cette aquarelle [de L'incendie] du Parlement est effectivement incompréhensible si l'on n'admet pas que le Turner intime des carnets est le véritable Turner.*» (in L. Gowing, *Turner : Peindre le rien*, op. cit. , p. 116).

*l'expression de Lionello Venturi, une sorte de “fini du non fini”, quelque chose de plus valable que la peinture la plus minutieuse. (...)»<sup>23</sup>*



Selon le style concessif, un double oxymoron prend corps : l'incomplet s'avère complet, dans l'exacte mesure où le complet est dénoncé comme incomplet. Le style concessif s'inscrit à contre-sens du style ascendant de la tradition lequel exigeait l'achèvement et dans le plan de l'expression la virtualisation de la touche, c'est-à-dire de nos jours la signature même de l'artiste :

<sup>23</sup> G. Bataille, *Manet*, Genève, A. Skira, 1983, p. 94.



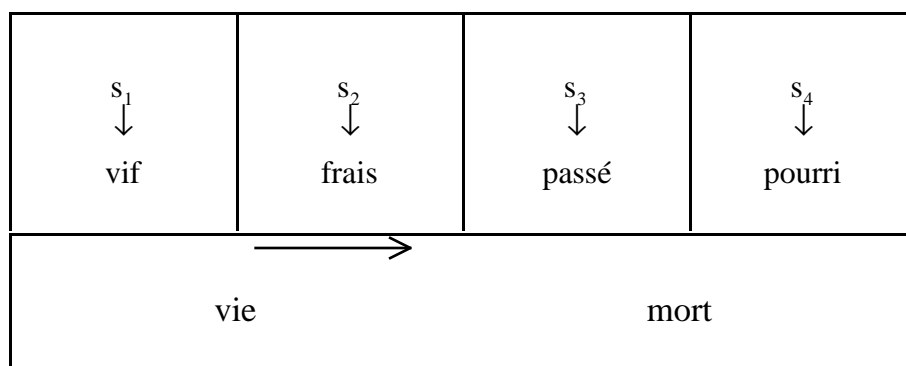
Le fait même que quelques-uns des plus grands peintres aient conservé par devers eux certaines esquisses suggère que l’alternance [inachèvement vs parachèvement] est plus conséquente qu’il n’y paraît. Des démarches qui apparaissent au premier abord curieuses, voire excentriques, s’avèrent, du point de vue tensif, hautement motivées. Ainsi, dans un essai consacré à Turner, il est rapporté que ce peintre «*répugnait* [lui aussi] à *finir*», et que si une contrainte externe l’y contraignait, il finissait *in extremis* les tableaux sur les lieux mêmes de l’exposition qui les accueillait : «*Il [Turner] avait accoutumé, notent les Redgrave, de les envoyer à peine commencés, comptant sur le travail qu’il pourrait accomplir pendant les trois jours accordés aux membres pour le vernissage. (...) Il arrivait généralement à l’Academy parmi les premiers, dès avant le petit déjeuner, et poursuivait son ouvrage tant que le jour durait ; étrange et merveilleuse était la métamorphose qu’il imposait à ses œuvres sur les cimaises.*»<sup>24</sup>

### 3. AUTORITE DE LA FRAICHEUR

<sup>24</sup> L. Gowing, *Turner : peindre le rien*, op. cit., p. 73.



En nous affranchissant du détail, nous considérons que l'anthropologie a montré que l'isotopie de la fraîcheur devient la scène où la temporalité mortelle du vivant est surmontée par la cuisson des aliments.<sup>25</sup> En effet, livrée, pour ainsi dire, à elle-même, la vie a pour destin inéluctable son dépérissement :



Ici, le *fait* n'est pas l'aboutissement euphorique du *en train de se faire*, mais sa négation ; le cuit n'est pas la négation du cru, mais son seul salut : le cuit virtualise le pourri et procure au cru ce que nous appellerons, faute de mieux, une seconde vie. La sémiotique de la fraîcheur, que nous ne faisons qu'esquisser, s'avère donc l'une des possibles — et grandes — sémiotiques du temps.

Notre propos n'est pas la lexicalisation différentielle des couleurs selon les cultures, mais il est intéressant de constater que le français semble soucieux de marquer la corrélation entre la tonalisation et la temporalisation du ton dans la terminologie d'Itten. Ainsi à propos de la couleur /rose/, le paradigme, abstraction faite du participe passé /rosi/, conjugue la tonicité et la temporalité :

---

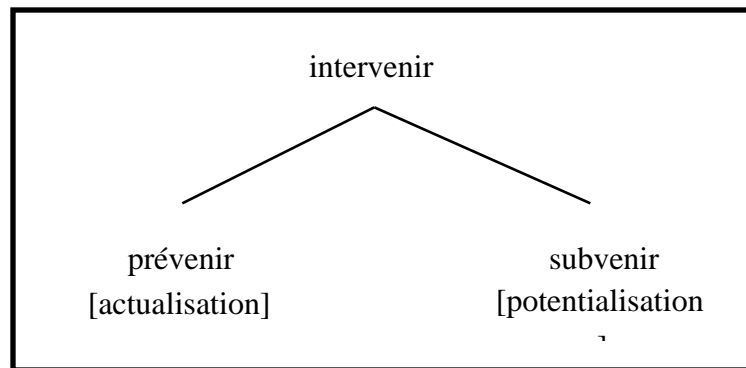
<sup>25</sup> Cl. Lévi-Strauss, *Mythologiques*, Paris, Plon, 4 volumes, 1964-1971 ; A.J. Greimas, Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique, in *Du sens I*, Paris, Les Editions du Seuil, 1970, pp. 185-230.

	rosé ↓	rose ↓	rosâtre ↓
<i>tonicité</i>	ascendante	stabilisée	décadente
<i>temporalité</i>	frais	soutenu	passé

La sémiotique du /soutenu/ s'applique aussi bien au discours verbal, puisque le dictionnaire fait état du syntagme "style soutenu", qu'au discours non-verbal puisque, à propos de la couleur, le Grand Robert parle de "couleur soutenue" glosée comme "assez intense. *Ton franc et soutenu.*" et le Micro-Robert définit /soutenu/ comme "accentué, prononcé. *Un bleu plus soutenu.*" Nous avons retenu /passé/ puisqu'il est donné, quand le classème /chromatique/ intervient, comme "éteint, fané. *Une couleur passée.*" Si l'on ajoute que "rosâtre" est donné comme "qui est d'un rose peu franc", il semble que le paradigme concerne encore la dimension du *pouvoir-être* ou du *pouvoir-faire*, puisque l'analyse de deux grandeurs sur trois comporte le trait /franc/ : sans entrer ici dans les détails nécessaires, si l'on consulte la définition de /franc/, on lit : "sans entrave, ni gêne, ni obligation. *Avoir les coudées franches. Franc du collier.*" (le Micro-Robert),

En première approximation, la sémiotique du soutien met en jeu deux dimensions tensives : la tonicité pour autant que celle-ci est promise à la décadence et, par nécessité de structure, la temporalité par sélection de la valence de longévité. La définition de "soutenir" par le Micro-Robert concorde exactement avec les hypothèses du schématisme tensif : "Faire que (qqch.) continue sans faiblir ;" Du point de vue discursif, cette sémiotique du soutien se projette en programmes et opérations spécifiques.

Le faite humain courant admet deux «*variétés*» : la réparation et la prévention : **(i)** dans le cas de la réparation, le sujet prend d'abord acte qu'une atténuation a eu lieu, il la **potentialise**, se persuade qu'elle est réversible et opère un redoublement pour rétablir l'intégrité qui vient d'être défaite ; **(ii)** dans le cas de la prévention, l'atténuation est **actualisée** et le sujet arrête les mesures qui doivent en principe interdire à l'éventualité envisagée de se produire. La sémiotique du soutien et du souci est donc l'un des chapitres possibles de l'intervention :



Ce que cet exemple, qui pourrait être repris pour n'importe quelle couleur, suggère, nous semble-t-il, ce sont la souplesse et la disponibilité de la sémiosis, puisque telle couleur nommée devient le plan de l'expression d'un plan du contenu qu'elle ne contient pas et qui l'excède puisque le nombre des traits sémantiques qu'il comporte est supérieur au nombre des traits expressifs. En second lieu, la sémiotique du soutien n'est pas réservée à un domaine : elle est requise chaque fois que le discours se préoccupe du sort, c'est-à-dire du devenir, des objets de valeur.

#### 4. LA FRAICHEUR COMME FORME DE VIE

Avant de refermer cet essai consacré à la temporalisation de la couleur, nous aimerions justement faire état de la généralisation proposée par Péguy dans la *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne* puis d'un aperçu saisissant de

G.Picon relatif à certains tableaux de Dubuffet.

#### 4.1 selon Péguy

Personne n'a mieux compris, nous semble-t-il, la résonance existentielle de la sémiotique — à constituer — de la fraîcheur : *«Ou encore c'est ce qui est le plus près de la création, ce qui est le plus **récent**, au sens latin du mot **recens**. C'est ce qui est le plus frais. Le plus récemment sorti, le plus sorti des mains de Dieu.»*<sup>26</sup> Dans ces lignes empruntées à la *Note conjointe*, Péguy s'attache à **une forme de vie** qui devient, en raison de la sublimation immanente au discours, **la forme même de la vie**, le secret même de la vie. Le moment de la sommation, de l'illumination discursive est celui de la "rencontre"<sup>27</sup> avec le syntagme *«le bois mort»* : *«Il [Corneille] s'est donné la sève et la fleur et le bourgeonnement. Il ne nous a laissé que l'ingratitude du soin de savoir comment tout cela ne finissait par ne plus faire que du **bois mort**.»*<sup>28</sup> La réflexion de Péguy dans ces pages met à nu, à vif la relation paradigmatique entre la fraîcheur et la mémoire, lesquelles ont, à se yeux,, le même objet, la **nouveauté** : *«(...) cette mort usagère est atteinte (...) quand toute la matière de l'être est **occupée** à l'habitude, à la mémoire, au durcissement, quand il ne reste plus un atome de matière pour le nouveau qui est la vie.»*<sup>29</sup> La nouveauté compose une valence de tonicité, la vitalité elle-même, et une valence de brièveté, et cette configuration valencielle euphorique est inversée dans l'habitude :

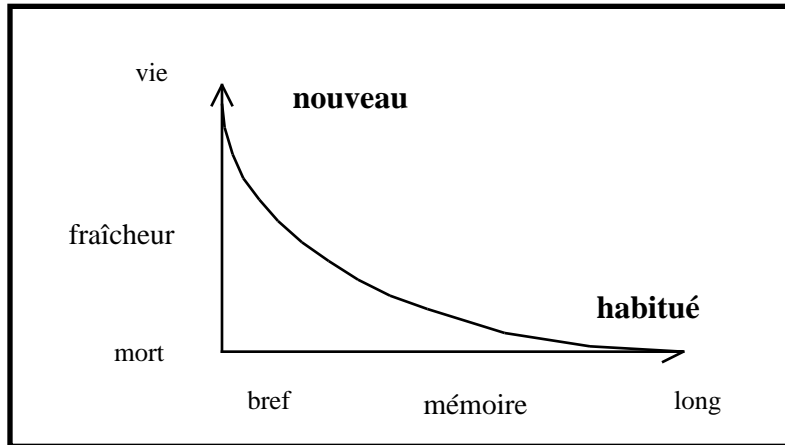
---

<sup>26</sup> Ch. Péguy, *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne*, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1961, p. 1404.

<sup>27</sup> Parce qu'il est du ressort du survenir, nous empruntons le motif de la «rencontre» à Mallarmé via G. Picon. En effet, Mallarmé écrit dans un bref hommage à Manet : *«Cet œil — Manet — d'une enfance de lignée vieille citadine, neuf, sur un objet, les personnes posé, vierge et abstrait, gardait naguères l'immédiate fraîcheur de la rencontre, aux griffes d'un rire du regard, à narguer, dans la pose, ensuite, les fatigues de vingtième séance.»* in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1961, p. 532.

<sup>28</sup> Ch. Péguy, *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne*, op. cit., p. 1398 (c'est nous qui soulignons).

<sup>29</sup> *Ibid.*



Mais l'essentiel est peut-être ailleurs : dans le ressassement en progrès qui donne à l'écriture de Péguy sa physionomie, c'est l'arcane de la relation paradigmatique qui se laisse entrevoir. Cette dernière n'est ni un face-à-face, ni une mise à distance : elle est côtoiement, confrontation et communication ; il est moins question de négation, de syncope soudaine que du vécu d'un procès ainsi agencé que ce que l'un perd, l'autre le gagne et le capitalise : le *moins* de l'un devient le *plus* de l'autre, et ce déversement-remplissement n'est autre que le temps "en personne", "en majesté" ; le texte de Péguy insiste sur le fait que si la relation paradigmatique ordinaire saisit "quelque chose", ce ne sont pas des termes, c'est-à-dire des fictions, mais des limites, ce qui est bien différent :

*«C'est cela le bois mort. La mort est la limite de la plénitude de la mémoire, la limite de la plénitude de l'habitude, la limite de la plénitude du durcissement, vieillissement, amortissement.*

*Quand toute la matière est consacrée à la mémoire, il y a mort .»*<sup>30</sup>

La dynamique de la relation a pour assiette la complexité : en adoptant le modèle suggéré par le verbe "gagner", nous admettons que la relation respecte un principe de

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 1399.

constance : en effet, le verbe “gagner”, lorsque son emploi est intransitif, dit bien ce qui advient ici : “S’étendre au détriment de qqn., qqch. *L’incendie gagne*. V. Propager (se).” Ce qui transparaît, c’est moins l’aspectualité que son chiffre tensif, c’est-à-dire la concomitance d’une ascendance et d’une décadence, que la relation paradigmatique, dans les termes où elle est abordée, occulte encore aujourd’hui.

Mais Péguy ne s’en tient pas là. L’approfondissement de la métaphore du «*bois mort*» le conduit d’abord à une catalyse :

**faire ≈ se faire**

La voix pronominale produite est ensuite aspectualisée :

**se faire → se faisant**

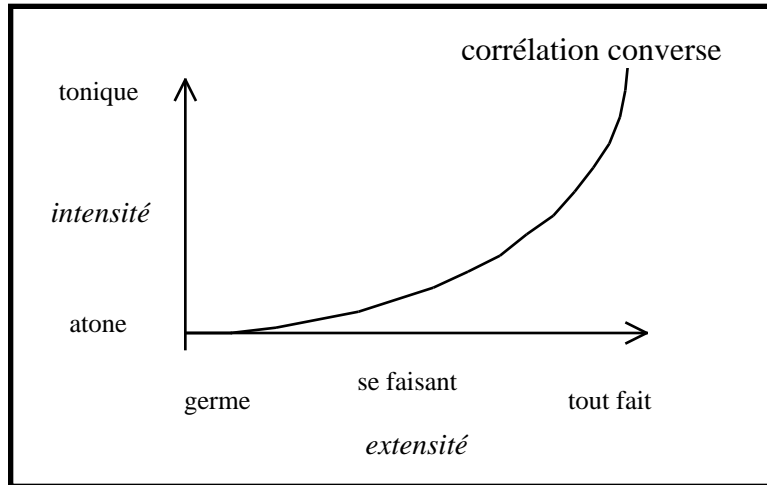
Enfin, le syntagme se faisant se retire devant son analyse tensive : il demeure le lieu d’une ascendance, mais également, peut-être surtout celui d’une décadence :

**se faisant + se défaisant**

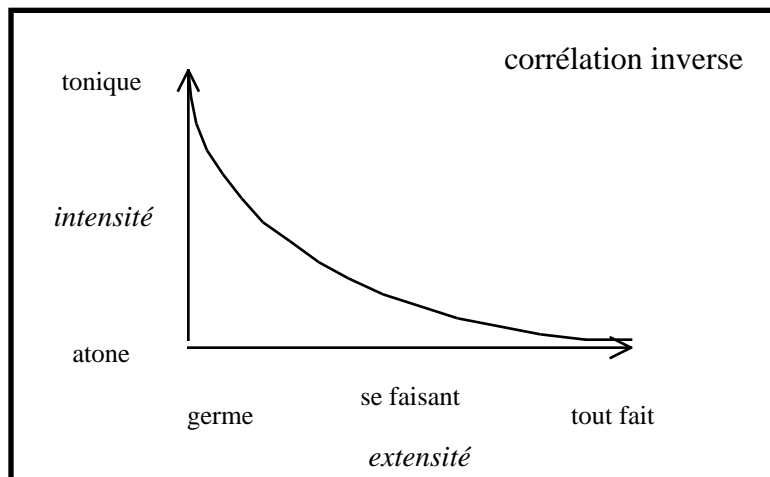
La fonction devient à elle-même son objet : «*C’est un bois [le bois mort] dont toute la souplesse a été mangée peu à peu par ce raidissement, dont tout l’être a été sclérosé peu à peu par ce durcissement. C’est un bois qui n’a plus un atome de place, et plus un atome de matière, pour du se faisant. Pour faire du se faisant. Aussi il n’en forme plus, il n’en fait plus.*»<sup>31</sup> Péguy s’attaque à l’ascendance aspectuelle qui est au principe de l’illusion du progressisme ordinaire, celle qui postule une corrélation **converse** entre le gradient de l’intensité et le gradient temporel du *faire* :

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 1402.



Cette configuration définit le style implicatif de la *doxa* et mesure la singularité, que personne ne conteste, de la postulation de Péguy, puisque, à cet égard, elle est conforme à une corrélation **inverse** laquelle lit dans telle progression à la fois cette progression elle-même, mais aussi sa propre déperdition, son épuisement prochain :



Pour ces sémiotiques centrées sur la fraîcheur, cette dernière se présente comme un programme de conservation se heurtant à un contre-programme qui la ronge, qui

l'érode, si bien que le défi réside dans la formulation d'un contre[contre-programme] opérant la sauvegarde de la fraîcheur en dominant le contre-programme qui l'annihile. Pour Péguy, sur l'isotopie qu'il explore, c'est l'«*espérance*» qui seule est en mesure de triompher de l'«*habitude*» : «*Elle est essentiellement la contre-habitude. Et ainsi elle est diamétralement et axialement et centralement la contre-mort. Elle est la source et le germe. Elle est le jaillissement et la grâce. (...)*»<sup>32</sup>

#### 4.2 selon Dubuffet

Pour les peintres, l'identification de la fraîcheur, pour Constable de la «*chaleur*»,<sup>33</sup> a pris pour chaque peintre une forme particulière, mais si l'on se propose de dégager un dénominateur commun, il semble que la plupart aient procédé comme si personne n'avait peint avant eux, comme si la peinture commençait ou recommençait avec eux, comme si la fraîcheur était d'abord celle de leur œil en face de la toile nue, virginité que Mallarmé salua chez Manet : «*en l'atelier, la furie qui le ruait sur la toile vide, confusément, comme si jamais il n'avait peint — (...)*»<sup>34</sup> Certains vont plus loin encore. Ainsi R.Char dans l'éloge de Miró invite le “regardeur” à se replacer dans un en deçà de la fraîcheur : «*(...) cette part reçue sans accès, soudain ouverte, mise en vue et préservée on ne sait comment — voilà ce que Miró nous demande d'être. Un regard non formulé. L'état qui précède la chose, la voie non pas de l'achèvement, mais celle qui va à son commencement. Aux abords de ce qui n'est pas encore.*»<sup>35</sup>

Manet, on le sait, fut un objet de scandale pour ses contemporains lors du *Salon des Refusés* de 1863, scandale qui aujourd'hui n'est plus compris, mais certaines œuvres

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 1405.

<sup>33</sup> Cf. G. Picon, *1863 Naissance de la peinture moderne, op. cit.*, p. 136.

<sup>34</sup> S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 532. La remarque de Mallarmé vaut apparemment pour les peintres “entrés dans l'histoire de la peinture” : «*Monet disait qu'il aurait voulu naître aveugle et, retrouvant la vue, voir des formes et des couleurs qui seraient formes et couleurs indépendamment des objets et de leur usage.*», in G. Bataille, *Manet, op. cit.*, p. 73.

<sup>35</sup> R. Char, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 693.



de Dubuffet ne laissent pas, malgré l'avertissement de Baudelaire,<sup>36</sup> de dérouter. A ce titre, les analyses inégalées de G. Picon, lequel voit dans certains tableaux de Dubuffet, non seulement une quête de la fraîcheur, mais son dépassement et la visée d'un temps avant le temps, pointent la pertinence valencielle d'une démarche assurément extrême : *«Et plus rien ne justifie, à vrai dire, les titres particuliers qui sont donnés — suites d'à-peu-près, traductions inadéquates d'une textualité innommable. Car c'est bien la textualité de la matière et son temps, non point notre temps. Si, dans les **Lieux cursifs**, le temps du tableau se modèle sur le temps du geste, et son unité sur l'unité gestuelle, ici la lenteur démesurée de la matière est sans commune mesure avec la lenteur mesurée du geste humain ; il est devenu vrai qu'Achille ne pourra jamais rattraper la tortue, le temps humain — qu'il accélère ou qu'il se ralentisse — ne peut retrouver la durée naturelle, et l'empreinte, la trituration du papier mâché, son collage ne sont que des ellipses fictives — des tentatives pour usurper, analogiquement, métaphoriquement, le temps géologique, en se dessaisissant des gestes ordinaires du temps humain.»*<sup>37</sup> La matière devenant l'antécédent de la couleur, la substitution de celle-là à celle-ci s'inscrit comme rebroussement du cours admis du temps démarcatif, celui qui règle "au jour le jour" le jeu de l'*avant* et de l'*après*.

#### 4.3 contrepoint

La temporalisation de la couleur n'est qu'un chapitre de la temporalisation de la peinture, envisagée entre autres par Claudel dans son *Introduction à la peinture hollandaise*. Cette temporalisation est le fait de l'autorité de l'espace tensif sur le discours. Nous venons d'examiner l'intervention du temps démarcatif, mais toutes les espèces de temps que nous avons distinguées ont, si l'expression est permise, "leur mot à dire".

---

<sup>36</sup> «Ce qui n'est pas légèrement difforme a l'air insensible ; — d'où il suit que l'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté.», in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1194.

<sup>37</sup> G. Picon, *Le travail de Jean Dubuffet*, op. cit., p. 116.

Dans son texte, Claudel fait état du temps phorique des motions, celui qui ajuste la longueur et la brièveté : «*Je veux dire qu'ils [les tableaux] ne constituent pas simplement une présence, ils l'exercent : à travers eux une solidarité efficace entre nous s'établit et ce monde en arrière là-bas abandonné par le soleil. Nous portons en nous assez de passé pour l'amalgamer avec le leur, et le mode que nous avons de suffire à notre propre existence n'est pas étranger à cette utilisation de la durée, à cette consolidation du visage par l'expression, qui les habilite à la persistance.*»<sup>38</sup> L'un des impensés du temps tient sans doute au fait que le temps volitif des directions et le temps démarcatif des positions sont paradigmatiques, sous le signe de l'alternance et des opérations de **tri** que ce primat suppose, tandis que le temps phorique des motions est sous le signe de la coexistence et des opérations de **mélange** en mesure, comme l'écrit Claudel, de "solidariser" entre eux des *quanta* de temps, en surmontant — c'est le moment inappréciable de la concession — l'anachronisme qu'ils définissent, l'écart au départ des provenances et, ce faisant, dans les termes exacts de Claudel, "d'amalgamer notre durée avec la leur". Bref, on peut regretter que personne n'ait réalisé à ce jour pour la peinture la somme que G. Brelet a écrite en son temps pour la musique : *Le temps musical*, et produit un ouvrage comparable dont le titre serait : *Le temps pictural*, même si, on vient de le voir, Claudel l'a déjà en partie ébauché à propos de la peinture hollandaise ; de même, Deleuze n'hésite pas à parler de «*chronochromatisme du corps*» à propos de certains tableaux de Fr. Bacon.<sup>39</sup>

Des chapitres de cet ouvrage existent ici ou là pour peu que la visée soit partagée. La poétique de la fraîcheur incrimine le temps vampirique "chanté" par Baudelaire dans le poème *L'horloge*, le temps dévorateur de la vie.<sup>40</sup> Nous l'avons déjà

---

<sup>38</sup> P. Claudel, *Œuvres en prose*, op. cit., p. 184.

<sup>39</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon Logique de la sensation*, Paris, Editions de la Différence, 1984, p. 35.

<sup>40</sup> Selon le second tercet de l'*Ennemi* :

mentionné : la concession n'est rien d'autre que la mise en discours d'une alternance. A ce temps dévastateur s'oppose un temps qui participe "amicalement" — cet adverbe sera justifié dans un instant — des choses elles-mêmes, les maintient et les préserve. Ce qui pose pour la peinture l'épineuse question de la "nature morte". Dans l'étude qu'il consacre à la peinture de Chardin, Proust récuse cette direction tensive et pointe, en recourant à un oxymoron particulièrement heureux, la «*vie ignorée de la nature morte*»<sup>41</sup> Le "sujet" des tableaux de Chardin selon Proust est la picturalisation de la **longévité** du temps ; selon lui, cette longévité a pour assiette la concorde entre les éléments constitutifs d'une pluralité, d'un nombre, les objets distincts que la "nature morte" réunit : «*Comme entre êtres et choses qui vivent depuis longtemps ensemble avec simplicité, ayant besoin les uns des autres, goûtant aussi des plaisirs obscurs à se trouver les uns avec les autres, tout ici est amitié.*»<sup>42</sup> Le commentaire de Proust se veut, au rebours de la *doxa*, une **résurrection**<sup>43</sup> : le temps — et en vertu de l'intercession de Chardin : la picturalisation du temps — répond de la pérennité des objets et, par délégation, de leur présence intacte, c'est-à-dire de leur *là* et de leur *à jamais*. Du point de vue des valeurs, la quotidienneté, marque des valeurs d'univers quand elles sont décriées, est ici sublimée en valeur d'absolu, puisque la chambre, le plus souvent close sur elle-même, devient, selon Proust, «*le sanctuaire de leur passé*». L'art de Chardin, selon les termes exacts de Proust : «*(...) c'est saisi au passage, dégagé de l'instant, approfondi, éternité, le plaisir que lui donnait la vue d'un buffet, d'une cuisine, d'une office, d'une chambre où l'on coud.*»<sup>44</sup> consiste bien dans cet allongement qui d'abord

---

— — O douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la vie,  
 — Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur  
 — Du sang que nous perdons croît et se fortifie !

<sup>41</sup> M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1971, p. 380.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 379.

<sup>43</sup> «*La nature morte deviendra surtout la nature vivante.*» (*ibid.*, p. 374).

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 373-374.

virtualise la brièveté de l'instant, **relève** la durée de la durée, puis à partir de ce double acquis, **redouble** la durée pour lui conférer l'éternité. Selon l'interprétation de Proust, l'art de Chardin accomplit le temps et dans la mesure où il n'y a pas, d'un point de vue immanent, d'au-delà des valences actuellement concevable, la clairvoyance, peut-être la voyance tout simplement, de Proust nous condamne nous-même à la paraphrase, ou ce qui revient au même : au silence sur ce point. La formule tensive du style de Chardin serait la suivante :

intensité		extensité	
tempo ↓ lenteur	tonicité ↓ atonie bonne [«tendresse»]	temporalité ↓ longévité	spatialité ↓ fermeture

## 5. POUR FINIR

Nous nous sommes efforcé de montrer que la peinture intéressait **aussi** la temporalité phorique. Comme tout discours participe de la mêlée discursive, cette détermination prend tôt ou tard la forme de la concession : bien que le plan de l'expression concerne des contours graphiques et des étendues colorées, la temporalité dirige, selon une mesure qui reste à fixer, le plan du contenu. Mais il ne s'agit en aucune façon de passer d'un déni à une hégémonie : nous ne concevons pas cette efficience de la temporalité comme une fatalité ; elle n'est qu'un possible, un réalisable astreint à conditions. Et afin de marquer que cette clause n'est pas de style, nous produisons le système des sub-valences dont la fraîcheur est partie prenante:

tempo ↓	tonicité ↓	temporalité ↓	spatialité ↓
<i>la vibration</i>	<i>la profondeur</i>	<i>la fraîcheur</i>	<i>l'ampleur</i>

Ces catégories définissent ensemble la palette sémantique de la peinture européenne récente. L'infini de la peinture, ce qui est sans doute toujours à recommencer, c'est sans doute la qualité du compromis, du *modus vivendi* entre ces directions sémantiques qui exigent du discours chacune leur dû. Ce qui n'est donné qu'à quelques-uns. En effet, si dans le plan de l'expression le peintre règle des lignes<sup>45</sup> et dispose des couleurs, dans le plan du contenu il ajuste entre elles des sub-valences qui, si elles concordent, configurent un destin et haussent le tableau au rang d'un improbable miracle.

Claude Zilberberg

---

<sup>45</sup> Voir l'admirable hommage-analyse des tableaux de Klee par H. Michaux, *Aventures de lignes*, in *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Gallimard/La Pléiade, 2001, pp. 360-363.