

Formes esthétiques et diachronie

Veronica ESTAY STANGE
Université du Luxembourg

Dans ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Heinrich Wölfflin envisage une histoire des formes esthétiques révélant les « catégories optiques » qui sous-tendent les transformations diachroniques. « L'objet de l'imitation, écrit-il, peut différer tant qu'on voudra, l'essentiel n'en reste pas moins qu'au XVII^e siècle on s'est fondé sur d'autres principes optiques qu'au XVI^e [...] »¹. Ainsi, « la vision a son histoire, et la révélation des catégories optiques doit être considérée comme la tâche primordiale de l'histoire de l'art. »²

En revenant sur les réflexions de Wölfflin, que la sémiotique a depuis longtemps accueillies avec profit, je souhaiterais avancer quelques propositions concernant les conditions structurales de la diachronie des formes dans le domaine pictural. J'aborderai cette problématique sur la base de deux hypothèses qui demandent chacune un développement particulier. La première hypothèse suppose que l'opposition entre style classique et style baroque peut être associée, d'un point de vue strictement formel, à des tensions d'ordre accentuel *dans* et *entre* les différentes strates qui constituent le plan de l'expression de l'œuvre picturale. Évidemment, cette hypothèse implique 1) que le plan de l'expression de l'œuvre picturale est structuré en strates, 2) que ces strates possèdent un fondement accentuel, 3) que l'interaction accentuelle est génératrice d'une tension qui peut être maximisée, à l'intérieur de chaque strate, par des procédés divers, 4) que les différentes strates, avec leurs régimes accentuels respectifs, peuvent établir entre elles des rapports de discordance, également générateurs de tension, et 5) que la catégorie *classique/baroque* a trait à ce complexe accentuel et tensif. C'est à la justification de ces différentes propositions que je consacrerai la première partie de cet article.

Sur cette base, ma seconde hypothèse concerne directement le problème de la diachronie, et se présente comme l'horizon ultime de ma réflexion. Elle pose que la transformation diachronique des formes esthétiques – notamment dans le passage du régime classique au régime baroque – implique l'actualisation de certaines potentialités formelles, corrélée à la virtualisation de certaines autres qui, loin de disparaître, agissent en sous-œuvre comme facteur de tension. De ce point de vue, les transformations diachroniques des formes esthétiques, tout comme celles de la langue, seraient ancrées dans l'immanence du système.

1. Tectonique du tableau et régimes accentuels

Le *Petit Robert* définit l'accent comme une « augmentation d'intensité de la voix sur un son, dans la parole [...] » et, corrélativement, comme la « mise en relief d'un point fort dans une ligne mélodique »³, en musique. En envisageant une approche tensive de la peinture, on peut appeler « accent plastique » l'augmentation de l'intensité plastique au sein d'un syntagme visuel. La première question qui se pose alors concerne le mode de constitution, dans l'œuvre picturale, de ce que l'on peut considérer comme une « unité accentuelle ».

Dans « Sémiotique figurative et sémiotique plastique »⁴, Greimas proposait de procéder d'abord par l'identification d'unités syntagmatiques formées à partir du « contraste »

¹ Wölfflin (1952, p. 18).

² *Ibid.*, p. 16.

³ *Le Petit Robert* (2010).

⁴ Greimas (1984, p. 15).

plastique, défini comme « la co-présence, sur la même surface, de termes opposés (contraires ou contradictoires) de la même catégorie plastique [...] »⁵. La reconnaissance des contrastes plastiques me semble pouvoir rendre compte de la constitution du texte plastique en tant que système sémiotique. De ce point de vue, le contraste serait l'opérateur fondamental des strates accentuelles qui composent la tectonique de l'œuvre picturale, rattachée, du point de vue diachronique, au style classique.

Afin de mettre en évidence la fonction structurante du contraste, je ferai appel à l'étude de Georges Roque portant sur le « paradigme des couleurs complémentaires »⁶. Il remarque que, dans l'histoire de la peinture, l'émergence du chromatisme en tant que système autonome n'a été possible que grâce à la considération de chaque paire de couleurs *complémentaires* – c'est-à-dire, en rapport de contraste radical – comme unité prégnante du point de vue sémiotique.

Comme Chevreul l'a observé au XIX^e siècle, « dans le cas où l'œil voit en même temps deux couleurs contigües, il les voit les plus dissemblables possible, quant à leur composition et quant à la hauteur de leur ton »⁷. En fonction de cette propriété de la perception, les couleurs qui se trouvent dans un rapport de contigüité entrent en tension vibratoire et se modifient réciproquement : c'est le phénomène connu sous le nom de « contraste simultanée ». Or, cette tension inhérente au chromatisme agit selon le principe suivant : plus les couleurs diffèrent entre elles, moins elles subissent des modifications réciproques ; inversement, moins elles diffèrent entre elles, plus elles subissent les modifications qui résultent de leur interaction. Suivant cette loi, les couleurs complémentaires, qui se trouvent dans un rapport de contraste maximal, subissent un moindre degré de modifications et s'exaltent réciproquement. Ainsi, les paires de couleurs complémentaires sont reconnues comme des pôles de stabilité relative. Ce que Roque appelle le « paradigme des complémentaires » repose sur ce socle de la tensivité chromatique qu'est le contraste. Ainsi, le contraste permettrait le surgissement de ce qui peut être considéré comme l'unité accentuelle du chromatisme : de même qu'en poésie cette unité est constituée d'une syllabe marquée et d'une autre non marquée, de même l'unité accentuelle chromatique suppose la co-présence, par l'intermédiaire du contraste, de termes opposés de la même catégorie – jaune et violet, rouge et vert, bleu et orange, etc.

Or, ce mode de structuration du système chromatique me paraît susceptible d'une part d'être associé à ce que Wölfflin appelle la « tectonique » du tableau, et d'autre part d'être généralisé à l'ensemble des niveaux qui constituent l'œuvre picturale. En explicitant le rapport entre la tectonique et le contraste des couleurs complémentaires, Wölfflin lui-même soutient :

« Ce n'est que peu à peu, à mesure que s'affirme le schéma linéaire tectonique, que les couleurs ressortent et s'exaltent mutuellement dans leur opposition en donnant à l'image une base colorée solide. Là aussi, la puissance de ces contrastes directs ira en décroissant, avec le développement du baroque. [...] »⁸

Certes, chez Wölfflin le terme « tectonique » est moins associé à une composante générative du tableau qu'à une tendance stylistique : le classique est considéré comme « tectonique », tandis que le baroque est défini comme « atectonique ». Cela justifie que le tectonique classique est rapporté à la forme « fermée », et que l'atectonique baroque est rapporté à la forme « ouverte ». Cependant, en reprenant la signification étymologique du terme, qui renvoie à la « charpente », je proposerai de considérer, du point de vue génératif, la tectonique du tableau comme sa structure profonde. Cette hypothèse me permettra de

⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁶ Roque (2009).

⁷ Chevreul (1839, § 16, p. 11).

⁸ Wölfflin, *op. cit.*, p. 138.

suggérer, *in fine*, l'immanence des transformations diachroniques, du moins en ce qui concerne le passage du classique au baroque.

Si la tectonique du chromatisme se fonde sur le *contraste* (des couleurs complémentaires), la tectonique des autres dimensions de l'œuvre picturale serait structurée à partir du même opérateur. Ainsi en va-t-il des tectoniques topologique, eidétique et figurative.

a) La tectonique topologique

Le niveau topologique s'organise, selon Greimas, à partir de catégories rectilignes (haut / bas, droite / gauche) ou curvilignes (périphérique / central, cernant / cerné)⁹. Suivant la définition suggérée du terme *contraste*, le *contraste topologique* résulterait de la coprésence de deux termes de la même catégorie topologique. Ainsi, pour les catégories rectilignes, le contraste entraîne la symétrie : haut et bas sont co-présents par rapport à un axe horizontal, tandis que droite et gauche sont co-présentes par rapport à un axe vertical. Pour les catégories curvilignes, le contraste suppose le placement central, le seul à même de faire surgir en coprésence le terme opposé, le « périphérique ».

Confirmant le caractère tectonique des dispositions symétriques organisées autour d'un axe, horizontal ou vertical, Wölfflin remarque :

« Ce qui caractérise les tableaux du XVI^e siècle, c'est que la verticale et l'horizontale ne se bornent pas à y marquer des directions, elles y jouent un rôle prépondérant. Le XVII^e siècle, au contraire, ôte de leur pouvoir à ces oppositions simples ; là où elles sont encore effectivement présentes, elles perdent de leur force tectonique. »¹⁰

Ainsi, poursuit-il, « à quoi le baroque se refuse le plus catégoriquement, c'est à établir un axe central ; la pure symétrie disparaît, ou bien elle devient invisible grâce à des ruptures d'équilibre de toute espèce. »¹¹ Dans le même sens, à propos du caractère tectonique du placement central, il observe que « la composition ramenée à son centre n'est rien de plus qu'un renforcement particulier du tectonique. »¹²

b) La tectonique eidétique

En ce qui concerne les formes, il est possible de remarquer que, dans une sorte de dépendance de l'eidétique à l'égard du chromatique, les clartés et les couleurs qui se trouvent dans un rapport d'opposition franche font émerger leur propre contour, de façon que les plages se délimitent réciproquement et acquièrent une fonction isolante. En revanche, la *nuance*, produite par le rapprochement des clartés et des teintes et par leur déclinaison graduelle, tend à effacer le contour. C'est dire que le contraste au niveau chromatique est générateur de configurations eidétiques. Quant au caractère tectonique de l'eidétique – qui culmine dans le contour –, Wölfflin affirme que « le style de la forme fermée est un style d'architecture »¹³. Inversement, en associant l'atectonique à l'ouverture de la forme, il soutient : « Dans le style *atectonique*, l'intérêt va décroissant pour les choses construites et fermées en elles-mêmes. *L'image cesse d'être une architecture. [...] L'essentiel d'une forme cesse d'être sa charpente [...].* »¹⁴

⁹ Greimas, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰ Wölfflin, *op. cit.*, p. 136.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 158.

¹³ *Ibid.*, p. 148.

¹⁴ *Ibid.*

c) La tectonique figurative

Mais la prégnance du niveau eidétique me semble également être en rapport direct avec ce qu'on peut reconnaître comme des contrastes de type *figuratif* qui, au sein d'une même forme, ont trait à la clôture. En effet, la clôture d'une figure supposerait la co-présence, dans cette figure, des termes opposés du *début* et de la *fin* – incarnés par des oppositions telles que le haut et le bas, la droite et la gauche ou l'avant et l'arrière. Ainsi, le contraste figuratif lié à la clôture fait appel à la ligne-contour, point de réunion entre les termes opposés, comme manifestation de son aboutissement.

Le contraste permettrait donc l'émergence des unités accentuelles qui constituent la tectonique du tableau à ses différents niveaux. Or, deux remarques doivent être ajoutées à cette observation : l'une d'ordre syntagmatique, l'autre d'ordre paradigmatique.

Du point de vue syntagmatique, les termes que j'ai identifiés comme des constituants d'une unité accentuelle sont, du fait de leur co-présence, générateurs de tension. Ainsi, les différents niveaux qui constituent la tectonique du tableau sont des strates accentuelles à proprement parler car ils sont traversés invariablement par un influx de tension. Si le régime tectonique d'accentuation, associé au style classique, repose sur cette tension de base, fondatrice du syntagme visuel, le régime atectonique, associé au style baroque, serait corrélé à des procédés de maximisation de la tension plastique.

Du point de vue paradigmatique, on observe que, dans la diachronie des formes esthétiques, une dimension du tableau peut être contredite par une autre. Ainsi, l'avènement du Symbolisme en peinture est lié à une tendance à l'effacement des contours par le débordement de la couleur, manifestant un conflit entre le chromatique et l'eidétique. Ce constat conduit à supposer que les différents niveaux de l'œuvre picturale sont des strates superposées, et qu'elles sont susceptibles d'entrer en rapport de concordance ou de discordance, de juxtaposition ou de subordination. De même qu'en poésie la discordance entre différents niveaux – par exemple, le mètre et la syntaxe dans l'enjambement – produit une augmentation de la tension, de même en peinture le conflit entre strates accentuelles est générateur de tension. Ainsi, si le style classique fait concorder les strates accentuelles en renforçant la tectonique, le style baroque, lui, intègre le conflit entre strates pour contredire, ou du moins affaiblir, la tectonique.

2. Du classique au baroque : les intensificateurs du rythme

En reprenant les réflexions de Claude Zilberberg à propos du rythme¹⁵, je le considérerai comme « parcours » ou comme influx de tension entre les événements accentuels d'une série syntagmatique. Dans le cas des configurations tectoniques, le rythme plastique surgit de l'interaction entre les piliers constitutifs des unités accentuelles, qui peuvent être considérés alternativement comme un pôle inchoatif et un pôle terminatif.

Or, j'ai suggéré que la tension de base qui parcourt l'ossature tectonique peut être maximisée par différents moyens. Selon mon hypothèse, le style baroque fait appel à ces intensificateurs du rythme qui, contredisant la tectonique du tableau, augmentent la tension plastique.

Sans approfondir la question des investissements sémantiques et passionnels des configurations classiques et baroques, je me limiterai à rappeler que, comme Wölfflin l'observe et Zilberberg le confirme dans l'article « Présences de Wölfflin », le classique est associé à la stabilité spatiale, tandis que le baroque est lié à une instabilité d'ordre temporel, qui génère l'impression de mouvement. D'une manière générale, on pourrait expliquer ce phénomène par le principe accentuel et rythmique suivant : les pôles de tension sont

¹⁵ Zilberberg (1985, p. 19).

chronopoïétiques, tandis que les pôles de détente sont topopoïétiques. On trouverait là, me semble-t-il, une piste pour l'étude sémantique de chaque style.

Pour ce qui est des intensificateurs du rythme, j'en aborderai trois : la nuance, la non-résolution d'un syntagme accentuel, et la discordance entre niveaux accentuels.

a) *La nuance*

Au niveau chromatique, si l'opposition franche entre les couleurs complémentaires suppose un moindre degré de vibration et de tension, le rapprochement des couleurs par la nuance implique une augmentation de la tension chromatique. En outre, étant donné que le contour implique le contraste chromatique, l'atténuation du contraste par la nuance suppose la disparition des contours. Le passage du linéaire au pictural, et de la forme fermée à la forme ouverte, serait rattaché à ce procédé d'intensification de la tension chromatique, qui entraîne un conflit entre le niveau chromatique et les configurations eidétiques. Wölfflin observe à propos du chromatisme du baroque que « la juxtaposition explicite, l'opposition claire, sont remplacées par une interpénétration. Les contraires absolus sont supprimés. »¹⁶ Il en tire les conséquences eidétiques : « tout ce qui est limité, isolé, disparaît. »¹⁷

b) *La non-résolution d'un syntagme accentuel*

D'autre part, j'ai dit que la co-présence sur une même surface des termes opposés d'une même catégorie plastique entraîne, du point de vue rythmique, une stabilisation de la tension, qui transite et s'achève, pour ainsi dire, entre un pôle d'attaque en un pôle de résolution. Si la tectonique repose sur cet effet de compensation aspectuelle, un deuxième procédé d'ordre atectonique serait la non-résolution d'un syntagme accentuel au sein d'une ou de plusieurs strates parmi celles qui constituent le texte plastique. Wölfflin remarque à cet égard que « l'ordre unitaire du baroque », opposé à la pluralité classique, est associé à la présence d'« accents isolés » à différents niveaux. Ainsi, « le système classique ignore la possibilité de jeter sur la toile un rouge isolé [...] »¹⁸ sans faire appel au « vert, sa complémentaire ». En revanche, dans le baroque « la couleur doit agir pour elle-même, sans se plier à une loi d'équilibre et de coordination. » De même, au niveau eidétique, « c'est le baroque, le premier, qui a fait sentir le charme de la forme solitaire [...] »¹⁹.

À cet inachèvement qui résulte de la non-symétrie chromatique et eidétique on peut ajouter la non-résolution topologique, qui se produit lorsque les zones du tableau ne s'équilibrent pas autour d'un axe, mais suggèrent un parcours visuel complexe, sans point de repos. Quant au niveau iconique enfin, la présence d'une seule des catégories qui constituent la clôture de la figure (le début, la fin) implique son incomplétude.

c) *La discordance entre niveaux accentuels*

Un dernier procédé d'intensification du rythme opposé au socle tectonique serait, je l'ai évoqué, la discordance entre niveaux accentuels au sein de l'œuvre picturale. Ainsi, lorsque Wölfflin reconnaît que le baroque « renonce à faire coïncider ostensiblement la coupure due au cadre et la limite naturelle de l'objet »²⁰, il met en évidence un conflit entre les niveaux eidétique et iconique, d'une part, et le niveau topologique, de l'autre. De même, il observe que dans le baroque « l'image ne coïncide plus avec la pleine clarté de l'objet, mais elle s'en

¹⁶ Wölfflin, *op. cit.*, p. 179.

¹⁷ *Id.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 185.

¹⁹ *Id.*

²⁰ *Ibid.*, p. 144.

écarte »²¹. Ainsi, la clarté relative propre au baroque pourrait être associée à une discordance entre le niveau eidétique (rattaché au figuratif), d'une part, et le niveau chromatique, de l'autre.

3. Variations diachroniques et transformations génératives

Cette description rapide de la structure accentuelle et stratifiée du texte plastique et de ses possibilités de réalisation, permet en somme d'intégrer les termes classique et baroque à une structure immanente. J'en tirerai trois conséquences concernant la diachronie des formes esthétiques.

Premièrement, les transformations diachroniques seraient susceptibles d'être corrélées à des transformations génératives. Il me semble en effet que le passage du classique au baroque pourrait être associé au passage du niveau profond du plan de l'expression du texte pictural (sa *tectonique*) au niveau le plus superficiel, là où les configurations rythmiques sont intensifiées et singularisées au plus haut degré.

Deuxièmement, du tectonique à l'atectonique, l'intervention de l'énonciation suppose la virtualisation des niveaux plus profonds du parcours, qui opèrent comme un socle tensif. Cela me conduit à proposer d'une conception tensive de la diachronie. Pour reprendre l'exemple cité de Wölfflin, la présence d'un rouge isolé ne peut signifier du point de vue rythmique que par la présence, virtualisée, du vert qui viendrait stabiliser la tension chromatique. Il en va de même, du point de vue topologique, pour la présence d'une forme isolée qui, placée comme un accent fort, convoque en arrière-plan la ou les formes qui pourraient assurer son placement symétrique.

La gradualité des transformations diachroniques et leur nature tensive seraient d'autre part en rapport avec le caractère stratifié du plan de l'expression de l'œuvre picturale. En effet, une œuvre peut faire appel à des procédés atectoniques à une strate donnée, tout en respectant le caractère tectonique des autres strates accentuelles. Le passage d'un style à un autre, et d'une époque à une autre, ne serait reconnaissable qu'à partir d'un certain seuil de transformations tensives, un seuil qui reste évidemment à déterminer.

Troisièmement, les transformations diachroniques semblent se produire très souvent par l'intégration au plan de l'expression de l'œuvre picturale de strates accentuelles auparavant considérées comme non-pertinentes. C'est justement dans la discordance que ces strates révèlent leur prégnance. Je reprends l'exemple du paradigme des complémentaires : pour se constituer en tant que système autonome (indépendamment de la composante figurative), le niveau chromatique est entré en rapport de discordance avec le niveau eidétique.

Pour conclure, il serait intéressant d'envisager les variations diachroniques à la lumière des transformations génératives et des transformations rythmiques qui supposent l'intégration de nouveaux niveaux de pertinence au plan de l'expression du texte plastique ; un plan de l'expression dont j'ai essayé de montrer le caractère accentuel et stratifié.

Références bibliographiques

CHEVREUL, Michel-Eugène, (1839), *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Paris, Imprimerie Nationale.

GREIMAS, Algirdas Julien, (1984), « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes Sémiotiques - Documents*, Paris, Institut National de la Langue Française / CNRS.

²¹ *Ibid.*, p. 219.

ROQUE, Georges, (2009), *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Paris, Gallimard.

WÖLFFLIN, Heinrich, (1915), *Principi fondamentali della storia dell'arte* ; tr. fr. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 1952.

ZILBERBERG, Claude, (1985), *L'Essor du poème. Information rythmique*, Saint-Maur-des-Fossés, Phoriques.