

Brève sémanalyse de l'oeuvre de Palumbo

Gilbert Tarrab

Volume 22, Number 88, Fall 1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54886ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tarrab, G. (1977). Brève sémanalyse de l'oeuvre de Palumbo. *Vie des arts*, 22(88), 44–45.

brève sémanalyse de l'oeuvre de PALUMBO

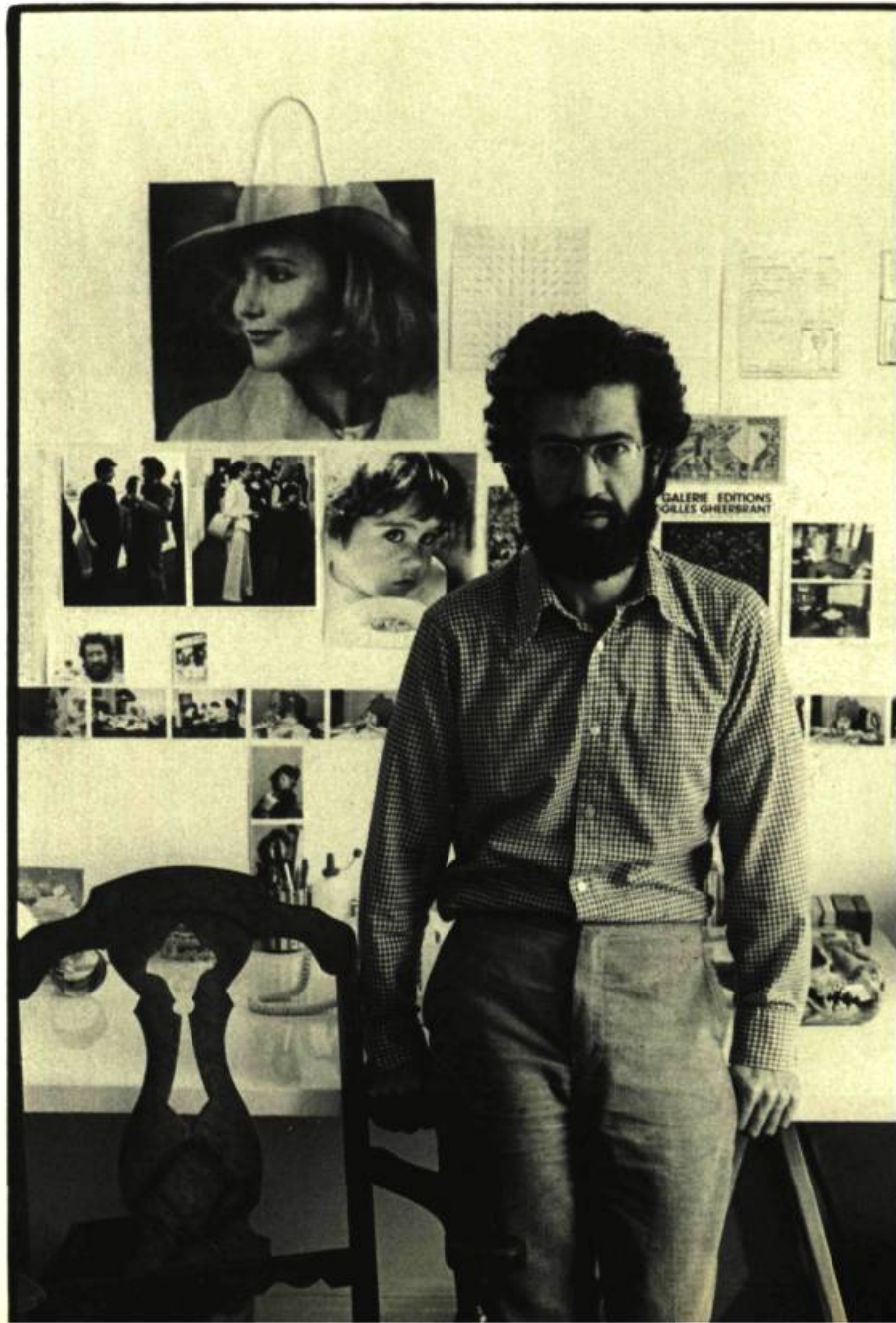
Gilbert Tarrab

Le tableau naît du tableau.
(ANDRÉ MALRAUX)

François-Marc Gagnon conclut ainsi le texte qu'il rédigea pour présenter la dernière exposition de Jacques Palumbo à la Galerie Gilles Gheerbrant, au mois de mai: «Dans les travaux de Palumbo, contrairement à ce qui se passe dans les autres travaux d'art génératif, la couleur ne sert pas seulement de repère. Elle est l'objet même de son travail.» Et c'est effectivement bien de cela qu'il s'agit: si la peinture peut être considérée, d'une façon générale, comme un système de signes et comme un tissu lexical décryptable comme une grammaire, alors on peut affirmer sans trop de risques d'erreur que le projet de Palumbo ressemble fort à une tentative de mise en place d'une véritable chimie, d'une véritable iconographie des couleurs. Sa matière première, sa langue pourrait-on dire (au sens de Saussure), non seulement puise dans la couleur — comme le ferait n'importe quel peintre —, elle est, à proprement parler, *couleur* (elle est couleur, au sens sartrien de l'acception).

J'ai déjà décrit ailleurs¹ comment l'art génératif de Palumbo procède, à mon sens, de la grammaire générative chomskienne. Je n'y reviendrai pas ici, et j'y renvoie le lecteur intéressé par ces similarités. J'aimerais plutôt discuter brièvement ici de ce que certains sémiologues, Julia Kristeva en tête², appellent la sémanalyse³; ici, sémanalyse de la couleur-comme-objet chez Palumbo. Sémanalyse, ou analyse du *sème*, (de *sém-antique*), c'est-à-dire: élément simple, dans l'analyse du sens d'un mot-unité.

Le *sème*, c'est en l'occurrence, pour ce qui nous concerne, une gamme de quinze couleurs proposées et, à partir de ces variables, la définition d'un certain nombre fini de constantes. Utilisant le densitomètre électronique, Palumbo mesure des équivalences de luminosité à partir des quinze couleurs de départ: noir de vigne, terre de Sienne brûlée, terre d'ombre brûlée, gris de fusain, gris de Davy, rouge indien, brun rouge, bleu permanent, terre de Sienne naturelle, sépia, sépia colorée, terre verte, rouge de Venise et ocre jaune. Ces couleurs ont la propriété d'être très stables et d'être *inaltérables* à la lumière. Elles sont ensuite catégorisées en cinq classes, ou *types*, en fonction de leur luminosité croissante absolue, soit: les gris, bruns, rouges, verts et jaunes⁴. Afin de déterminer des équivalences de luminosité entre ces types de



couleurs ainsi regroupés, Palumbo mesure le rapport entre la lumière *incidente* (I) et la lumière *réfléchie* (I') de la couleur, ce qui donne un pourcentage de réflexion de la lumière en lux. L'opacité de la couleur est également mesurée, et, pour chaque couleur, le calibrage s'effectue à l'aide de quatre filtres, soit les suivants: ambre, rouge, vert, bleu. On obtient ainsi l'indice moyen de luminosité pour chaque couleur. Toutes les lectures se font ensuite automatiquement à partir de l'*invariant référentiel*, soit le bleu permanent.

Comment l'écrit Georges Mounin dans sa célèbre *Introduction à la sémiologie*⁵, «les couleurs — à la différence des formes — ont donné lieu à deux tentatives discordantes, pour instituer un code symbolique a posteriori, qui eût classé sémiologiquement les signifiants selon une hiérarchie de noblesse ou d'ambiguïté: l'une des échelles, d'origine italienne, donnait par ordre de dignité décroissante l'or, le pourpre et le rouge, l'azur, etc.; l'autre, d'origine anglaise, privilégiait comme bases le noir et le blanc (ombre et lumière), puis un classement décroissant de la lumière à l'obscurité: bleu, jaune, rouge, vert, etc.»

Bien qu'italien d'origine, Palumbo — sans doute sans le savoir et sans le vouloir — préfère dans ses choix de couleurs la classification dite anglaise. Cette deuxième série de tableaux — qui vient prolonger *naturellement* la première série de l'an dernier, exposée à la Burnaby Art Gallery, Colombie britannique — vient en fait boucler ce cycle, en tant qu'utilisation de ce système de signes. La première fois, en effet, Palumbo utilisait les pivots 1, 3, 5, 7 et 9 et tenait compte de deux signes qui partaient de la gauche vers la droite. Maintenant, avec le *même système*, il tient compte de deux signes qui partent de la droite vers la gauche, la matrice de base (qui sert à générer les images) étant toujours le *bleu permanent* (l'invariant référentiel). Avec la même réflexion de luminosité que le bleu, Palumbo obtient une première *plage* (c'est-à-dire teinte), puis une deuxième, troisième, etc. qui, superposées les unes sur les autres, donnent une teinte inversement proportionnelle à la première, les poids et les surfaces étant égaux par ailleurs. C'est bien donc sur le degré de luminosité de la couleur que Palumbo travaille exclusivement: c'est son *sème* référentiel. La psychologie de la vision nous enseigne qu'une couleur, pour être perçue comme teinte, doit refléter moins de 80 pour cent de lumière. Si elle en reflète plus, la couleur sera perçue comme du blanc. Comme elle en reflète 93 pour cent, Palumbo déplace le seuil de la perception en utilisant dans chaque série (F, G, H, I et J) quatre ou cinq couleurs *simultanément* (par bandes et en interactions constantes). Autrement, si le travail ne s'effectuait que sur une seule couleur *isolée*, l'oeil n'aurait perçu que du blanc (93 > 80 p. 100). De telle sorte qu'à la neuvième plage (la matrice de base est divisée en neuf), la couleur ne reflète qu'entre 30 et 40 pour cent de la lumière, ce qui correspond d'ailleurs au pourcentage de réflexion de la peau. Palumbo a donc *arrangé* ses sèmes pour que toutes les couleurs — et leurs dégradés — entrent dans le champ de vision humain. En ce sens, ces deux *séries* de Palumbo peuvent être décodées par la sémanalyse, mais ce n'est là qu'une ébauche, qu'une ouverture de lecture possible à un travail d'envergure, qui reste encore à faire sur l'application de la distinction chomskyenne entre structure profonde et structure de surface à l'œuvre *générative* de Palumbo.

J'aimerais, pour terminer, citer ce passage d'un texte d'Hubert Damisch⁶, par ailleurs très provocant et séduisant pour l'esprit. Voilà ce qu'écrit Damisch — et l'œuvre de Palumbo est là pour infirmer l'analyse de Damisch: «La couleur, à en croire Benveniste — mais cette affirmation, qui porte la marque d'un logocentrisme sournois, cesse d'être recevable pour une pensée qui travaille à imposer une autre notion que strictement linguistique du signe —, la couleur qui, considérée en elle-même, ne se laisserait en aucun cas déclarer au titre de *signe*, ni même d'*unité*».

Tout le travail que Palumbo exerce sur la couleur comme signe, sur la couleur comme unité, est là pour démontrer le contraire.

1. Texte de présentation dans le catalogue rédigé à l'occasion de l'exposition de Palumbo à la Burnaby Art Gallery, Colombie britannique, 1976.
2. *Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969.
3. «La sémanalyse, qui étudiera dans le *texte* (ici la couleur) la signifiante et ses types, aura à traverser le signifiant avec le sujet et le signe, de même que l'organisation grammaticale du discours, pour atteindre cette zone où s'assemblent les germes de ce qui signifiera dans la présence de la langue.» (Kristeva, op. cit., p. 9).
4. Toute couleur servant de *pivot* dans une série est utilisée ensuite comme *vide* dans la série suivante.
5. Paris, Minuit, 1970, p. 110.
6. *Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture*, dans *Macula*, N° 2, 1977.

