

Philippe Albèra (dir.)

Musiques en création
Revue Contrechamps / numéro spécial

Éditions Contrechamps

Stratégies picturales – le paradigme musical

Albert Ayme

DOI : 10.4000/books.contrechamps.2284
Éditeur : Éditions Contrechamps
Lieu d'édition : Éditions Contrechamps
Année d'édition : 1989
Date de mise en ligne : 22 mars 2018
Collection : Essais sur les œuvres
ISBN électronique : 9782940599127



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

AYME, Albert. *Stratégies picturales – le paradigme musical* In : *Musiques en création : Revue Contrechamps / numéro spécial* [en ligne]. Genève : Éditions Contrechamps, 1989 (généré le 01 mai 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/contrechamps/2284>>. ISBN : 9782940599127. DOI : 10.4000/books.contrechamps.2284.

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019. Il est issu d'une numérisation par reconnaissance optique de caractères.

Stratégies picturales – le paradigme musical

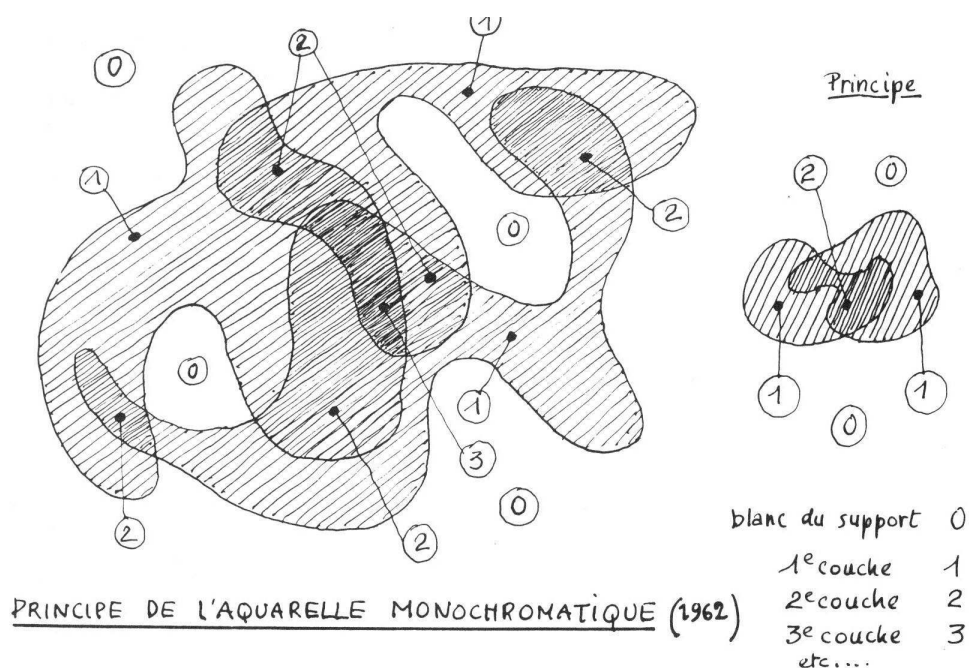
Albert Ayme

- 1 La peinture comme elle est maintenant, promet de devenir plus subtile - plus musique et moins sculpture - enfin elle promet *la couleur*. (Van Gogh, Arles 1888)
- 2 Dès le début des années 60 je me suis attaché à mettre en place une problématique complexe et rigoureuse qui sous-entend une philosophie et implique même une éthique de la peinture, notamment par le refus du cloisonnement entre les diverses pratiques symboliques, refus qui subvertit les catégories traditionnelles de l'espace et du temps dans les rapports : intérieur/extérieur, figure/fond, peint/non-peint, additif/soustractif, rationnel/irrationnel, réel/virtuel, l'un/le multiple, opacité/transparence.
- 3 Mais surtout un objectif stratégique essentiel impose mon passage à l'abstraction en 1960 : la nécessité d'une nouvelle appréhension du *temps pictural* qui introduit dans mon œuvre une composante musicale fondamentale incluse jusque dans ses titres mêmes¹.
- 4 Newman, 5 variations (1988). Nécessité conjointe d'ailleurs à la prise de conscience de l'incapacité de la peinture figurative face à un tel enjeu.
- 5 Ces recherches sur la constitution d'un temps pictural par la couleur apportent des solutions spécifiques à des questions bien dédaignées aujourd'hui, comme celles engendrées par l'abolition de la hiérarchie dans le rapport de la figure et du fond, ou dans celui des trois couleurs primaires entre elles. Le concept même de *paradigme* forme le principe le plus fructueux à un problème majeur, d'autant plus fondamental qu'il est d'ordre générique et constitue l'épine dorsale de mon projet global : il consiste à penser les lois qui conditionnent les relations entre le cas particulier et le cas général qui le contient.
- 6 Par souci de clarté, je présenterai ces recherches sur le temps pictural à travers un parcours chronologique de mon travail.
- 7 D'emblée, dès juillet 1960, je propose une première approche logique de ce problème avec la *Grande Frise* de 3,20 m x 1,07 m où, grâce à un format très allongé (rapport de 1 à 3), j'introduisais la temporalité par le développement latéral d'un thème rythmique qui était

le déroulement de l'œuvre dans l'espace : sa lecture. Réponse d'ailleurs bientôt jugée insuffisante dans la mesure où mon projet définitif élargissait ses assises en négligeant les solutions ponctuelles au profit de conceptions généralisées plus objectives, impliquant une primauté des méthodes sur les fins, la conviction que les méthodes sont inclusives des œuvres.

- 8 En effet, *un souci de totalité* (en vue de saisir l'événement plastique dans son intégralité spatio-temporelle) joint à celui d'assurer dans *l'économie maximum des moyens employés* la pleine utilisation du matériau pictural, m'ont conduit à rejeter, comme inadéquate, une méthode immémoriale de *juxtaposition picturale* pour rechercher à travers une sorte de *crystallogénèse plastique*, l'élaboration d'un langage à structure transparente².
- 9 Le principe de juxtaposition est en effet celui où l'état définitif de l'œuvre occulte, partiellement ou totalement, ses états antérieurs. Les papiers collés, découpés, superposés, relèvent sans contexte d'une telle méthode d'oblitération. Dans sa conférence d'Iéna de 1924, Klee en avait déjà révélé les insuffisances : "... les seules méthodes dont nous disposons sont discontinues dans le temps : conséquence de l'insuffisance des instruments d'expression temporelle dans le langage. Nous ne disposons pas en effet des moyens qui nous permettent de parler en termes synthétiques d'une simultanéité pluridimensionnelle." La méthode de *superposition transparente* est née du sentiment de ces insuffisances. Elle aspirait à donner une solution pertinente à l'interrogation de Klee. Superposition transparente, c'est-à-dire, appréhension simultanée de ces trois réalités : espace-temps-mouvement, et non plus seulement juxtaposition qui est cloisonnement de l'espace plan à deux dimensions et occultation de la temporalité véritable de l'œuvre. Le principe donnera naissance en 1962 à *l'Aquarelle Monochromatique*, réalisée à partir d'une *unique valeur colorée*. Grâce à elle, je substitue à des procédés empiriques l'application d'un *principe chromatique rigoureux*.

Fig. 1

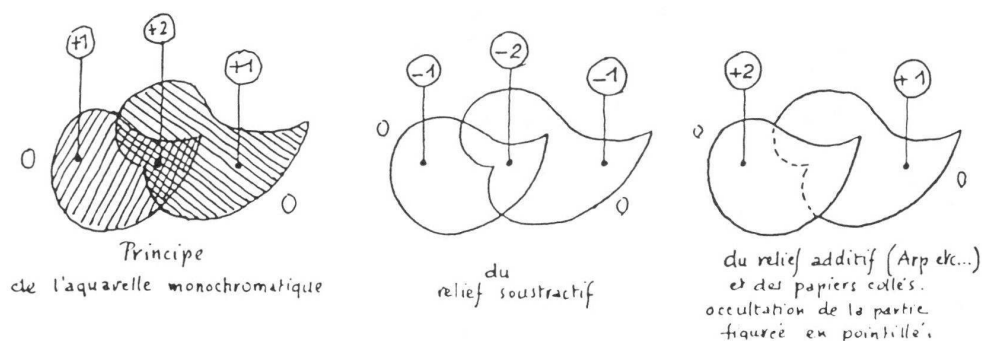


- 10 L'œuvre doit à ce principe :
- *sa transparence* qui rend caduque l'antinomie intérieur/extérieur, forme/fond, et qui constitue un facteur irremplaçable dans l'émancipation de la binarité ;
 - *une nouvelle conception de l'intervalle pictural*, sans antécédent dans les arts plastiques. Cet intervalle, en effet, n'agit pas seulement sur la physique de l'œuvre. Il a une action génésique déterminante. C'est un invariant constitutif du langage. Il confère à l'œuvre *une fonction harmonique*. Sur le plan des valeurs tonales, couvrant un registre déterminé, le passage entre les éléments contigus de l'aquarelle s'opère *mathématiquement* par un intervalle égal à la valeur colorée fondamentale ou à l'une de ses harmoniques³.
- 11 L'œuvre est le produit de cette fusion des valeurs tonales (selon un schéma tectonique musical) et des valeur formelles (selon un processus de création irrationnelle).
- 12 Il s'agit donc en définitive *d'une structure musicale irrationnelle informée* qui ne se définit nullement par rapport à la musique en termes analogiques ou métaphoriques (Klee, Kandinsky...), mais en termes organiques de structure. Cette division tonale propage et condense l'espace graduellement, rythme un espace expansible dans une étendue réversible non plus seulement linéaire (diachronique), mais pluridimensionnelle (synchronique), qui module *un espace transparent chromatique*. Le principe chromatique engendre une structure spatio-temporelle dont les composantes transparaissent simultanément dans leur individualité propre et dans l'ensemble complexe qu'elles constituent en s'y diffusant. Cette interpénétration déploie un espace pluridimensionnel suscitant de véritables peintures polyphoniques⁴.
- 13 Le processus de création et son produit définitif coïncident indissolublement dans la structure transparente d'une œuvre qui déroule l'histoire intégrale de sa création (méthode pongienne). Cette conception est corroborée par l'aveu autocritique de Borges : "Je comprenais qu'il n'y a pas de mouvement hors du temps (occupation de lieux différents en des moments différents), je ne comprenais pas qu'il ne peut y avoir non plus d'immobilité (occupation d'un même lieu en des moments différents)". Conclusion avérée par *l'Aquarelle Monochromatique* qui consiste à enfermer le temps dans l'espace. Dans la *Frise* de 1960, le temps était relié à l'espace par un mouvement successif, linéaire. Dans *l'Aquarelle*, l'espace se déploie non seulement dans l'étendue (dimension horizontale) mais simultanément dans l'épaisseur (dimension verticale).
- 14 Dans *l'Aquarelle* se trouve contenu à mon insu le germe qui préfigurerait la partition dans l'espace et le temps du *Paradigme du Bleu Jaune Rouge* de 1976. Cette conception de base sera fondatrice de toutes les œuvres ultérieures jusqu'à la plus récente : *Tombeau de Van Gogh* en 1988, soit vingt-six ans après *l'Aquarelle Mono chromatique* de 1962.
- 15 *L'Aquarelle Mono chromatique* constitue donc l'étape originelle dans cette recherche de *l'inscription du temps pictural*.
- 16 Restait à franchir l'étape suivante, qui se révélera capitale dans l'avancée qualitative de mon projet gobai. Il s'agissait d'un problème réputé insoluble, situé dans la postérité du *Carré Blanc sur Fond Blanc* de Malévitch, et considéré unanimement comme une impasse, un véritable cul-de-sac. De fait, en supprimant l'unique couleur de base de *l'Aquarelle*, une question insensée m'était posée, une véritable aporie : comment superposer du blanc au blanc pour constituer un événement pictural ? Pourtant, après combien d'insomnies, cette question sans solution trouvera la légitimité de son fondement la même année 1962, grâce à la conception et à la mise à jour du principe du *Relief Soustractif*, dans le prolongement économique de *l'Aquarelle*, qui donnera naissance au *Monochrome Blanc*, au

terme de la réflexion suivante : non seulement la monochromie devient ma stricte discipline de création, mais cette monochromie bannit toute couleur autre que le blanc, lui-même absence de couleur, ou plus précisément *silence optique*. Dans *Le Relief Soustractif*, le blanc se superpose au blanc, *silence sur silence*, dans une opération quasi-alchimique. Dans cette œuvre, où le temps est mémorisé antérieurement à toute exploration matérielle dans les couches (de papier ou de carton) *préalablement superposées*, le signe de la superposition s'inverse et l'œuvre s'élabore au cours d'une *superposition soustractive*⁵.

- 17 Si l'on considère en effet l'univers plastique comme une totalité à découvrir et à épeler, *l'opération additive* (de l'élément isolé vers l'ensemble complexe : *L'Aquarelle Monochromatique*) et *l'opération soustractive* (de la totalité vers l'élément isolé : *Le Relief Soustractif*) sont des manifestations de même nature, mais *de signe contraire*, qui concourent, à leur terme, mais par des trajets inverses, à la jonction des extrêmes, leur point de départ respectif : *voyage entre deux néants* (Kleist).
- 18 Dans *Le Relief Soustractif*, les composantes graphiques et morphologiques du matériau plastique sont captées simultanément, *situées et datées* avec précision dans l'espace et le temps de l'œuvre, étendue et profondeur réelles, effectives.
- 19 On comprend donc pourquoi les superpositions colorées dans *L'Aquarelle Monochromatique* trouvent dans *Le Relief Soustractif* leurs homologues de plans monochromes (issues de superpositions soustractives) ; pourquoi les harmoniques colorées se transmutent en *harmoniques spatiales*. Ce qui a été perdu dans l'ordre chromatique est restitué en valeurs spatiales, grâce à une concentration sévère des conditions d'application du principe primitif, nous assistons à une véritable *transmutation de la couleur en espace*, comme si une loi allotropique gouvernait les modalités de manifestation réciproque de ces deux valeurs, selon des critères qualitatifs inconnus.
- 20 Enfin (et ce n'est pas une moindre surprise pour l'auteur lui-même) la réserve potentielle de temps intériorisé dans l'épaisseur non seulement physique mais sémantique de l'œuvre est *restituée en un mouvement* quasi imperceptible mais perpétuel grâce à la lumière solaire.
- 21 Je précise que l'œuvre ainsi conçue n'est pas à la recherche préméditée d'un mouvement réel par une sorte de mimésis artificielle ou extrinsèque (cinétisme). Elle ne part pas arbitrairement du mouvement, elle y *aboutit par surcroît*.
- 22 *Le Relief Soustractif* se distingue donc fondamentalement du relief additif⁶.
- 23 Pourquoi ? Probablement parce que le problème du temps pictural n'avait jamais été posé objectivement avec une telle nécessité (Arp, papiers collés, découpés, etc.) qui est une prise analytique de la réalité plastique, une équivalence spatiale de la peinture asservie comme celle-ci au principe de juxtaposition formelle qui oblitère, partiellement ou totalement, les dimensions temporelles, et relève donc d'une conception esthétique défectible.

Fig. 2



- 24 En raison de sa fidélité au principe de superposition transparente, *Le Relief Soustractif* assure sa continuité graphique grâce à une interpénétration des plans à travers les multiples niveaux successifs de l'œuvre : c'est une création plurilectique.
- 25 Ces deux phases initiales de mon travail sont fondamentales. Elles constituent les assises intangibles sur lesquelles tout l'édifice de mon projet global prendra son appui, jusqu'à l'époque la plus récente.
- 26 En 1963 j'abordais un problème d'une grande complexité à travers *Seize et une Variations*, une œuvre multiforme qui développe un thème plastique soumis à la loi sévère de la fugue : travail à partir d'une unique forme "trouvée", non-géométrique, au terme duquel est ressuscitée, dans une double fugue formant la dix-septième et ultime variation, la forme originaire, inversée, non-peinte, dans un mouvement à structure circulaire. Œuvre historiquement importante et qui se révèle comme le lieu d'émergence du concept même de paradigme dans mon itinéraire pictural, ce titre *Paradigme* lui ayant été primitivement attribué, puis avec raison, retiré.
- 27 A travers cette grande fugue picturale s'entrecroisent en réalité trois hommages : à un écrivain, à un musicien et à un peintre. Double rappel implicite d'abord d'un travail d'écriture antérieur (Raymond Roussel), l'œuvre de celui-ci faisant référence à *l'Oratorio Vesper* de Haendel construit selon un procédé fourni par le hasard seul et consistant à se faire dicter une note à chacune des 23 marches d'un escalier descendu par le musicien⁷.
- 28 Enfin, à l'intérieur des *Seize et une Variations* est inséré avec la 15^e variation un hommage non préconçu à Uccello. L'ensemble constituant une chaîne d'interrelations en profondeur (pratique de la mise en abîme). On s'aperçoit alors que les rapports d'homologie structurelle de cette œuvre avec la musique apparaissent avec une grande pertinence. Nous sommes ici en face d'une démarche historique non exclusive de la peinture et fondée sur un refus du cloisonnement entre les diverses activités symboliques en vue de la reconnaissance tacite d'un statut unique pour toutes les méthodes de création poétique⁸. On peut retrouver cette volonté dans les œuvres de quelques grands écrivains contemporains (Francis Ponge, Michel Butor, Roger Laporte...).
- 29 Œuvre fuguée donc, formée de seize fugues, plus une (la forme d'origine et la double fugue ultime qui se superposent en s'annulant). Œuvre cyclique, mais non hermétiquement close cependant, car la seizième variation brise le schéma de détermination concertée de l'ensemble en éveillant les virtualités illimitées de l'ordre irrationnel (éclatement et pulvérisation de la forme). Démarche logique où le sujet de l'œuvre prend son origine dans le matériau plastique lui-même, où genèse et état définitif sont confondus dans la structure transparente d'une œuvre qui révèle en filigrane

l'histoire de sa création. Aperception globale d'un *espace multiple discontinu* ramené à son unité organique de conception, c'est-à-dire envisagé comme un tout indivisible, *multiple et unique simultanément* (déploiement en album, repliement en livre : Mallarmé). Oeuvre, de plus, articulée selon une syntaxe corrélatrice de la loi de superposition transparente qui lui est implicite (explicite dans *L'Aquarelle Monochromatique*). Cette tentative montre la connexité du temps et de l'espace dans l'univers plastique puisque l'introduction d'une temporalité inusitée multiplie les dimensions traditionnelles de l'espace pictural.

- 30 Jusqu'ici j'évoluais dans l'abstraction à l'intérieur d'un langage irrationnel, non-géométrique. Le passage en 1965 au vocabulaire géométrique (et le recours au carré comme figure neutre impersonnelle, tombée depuis plus d'un demi-siècle dans le domaine public) m'a été imposé par des exigences objectives intrinsèques à l'abstraction et non pour servir des préférences personnelles. Lorsque le vocabulaire cesse de se personnaliser, l'action se porte pleinement sur les processus de création et les phénomènes picturaux qu'ils sollicitent. Ce choix décisif a surtout conditionné l'émergence d'une démarche paradigmatique dans le prolongement des *Seize et une Variations. A L'Hommage à Malévitch* de 1967, qui comprend seize variations fondées sur le carré et sur l'application du principe du *Relief Soustractif*, succède enfin, au terme d'une longue gestation (dix ans, 1964-1974, pour "poser les règles de bonne formation") l'œuvre longtemps "rêvée" et préparée intérieurement : *Paradigme*.
- 31 Elaborée à partir d'un unique invariant, le carré de base, cette œuvre combinatoire à croissance illimitée (que je ne puis ici schématiser) se caractérise par ses lois propres : c'est la méthode mise en œuvre pour faire fonctionner correctement l'élément formel qui est importante et non celui-ci. Non comme répétition formelle d'un modèle de base, mais articulée selon la notion de différence (variations illimitées des plus petites différences des possibilités génératrices de ce modèle).
- 32 Avec *Paradigme* en 1974, puis *Paradigme 2* en 1982, je me trouve enfin engagé au cœur même de mon projet global, clé de voûte qui a supporté mentalement depuis l'origine ma recherche picturale, et qui me semble de grande portée en ce qu'elle est sans antécédent dans les arts plastiques par l'extrême concentration de ses moyens et le contrôle maximum exercé sur ses paramètres.
- 33 Les enjeux historiques de *Paradigme 2* sont donc considérables à travers la mise à l'épreuve pluri-lectique simultanée de tous les signifiants picturaux sollicités à travers les rapports : support/forme, plus/moins, peint/non-peint, inscription/extraction, réel/virtuel, aplat/découpe, rationnel/irrationnel, opacité/transparence, noir/gris, noir/blanc, blanc/gris, l'un/le multiple.
- 34 A partir d'un unique carré de base, ce projet se fonde sur trois concepts fondamentaux : le peint A, le non-peint B et la parité entre peint et non-peint C (le damier), soit qui correspondent respectivement à des opérations additives, soustractives et d'équivalence. Le jeu de ces trois occurrences de base se manifeste picturalement selon les trois couleurs de la gamme a-chromatique : blanc/gris/noir. Le dispositif opératoire ordonne trois ensembles ternaires (triades) constituant la matrice d'engendrement multipolaire : matrice telle que toute hiérarchie est abolie sans équivoque dans ce système entièrement ternaire. Son caractère de réversibilité, de permutabilité parfaite entre les composants, apparaîtra de première importance dans la rencontre non préméditée avec le *Carré Magique* en 1983.

Fig. 3

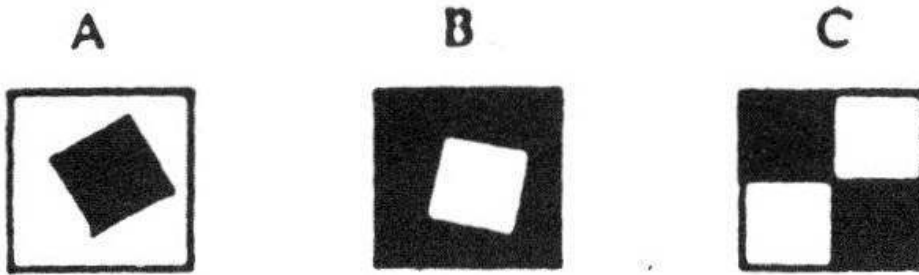


Fig. 4

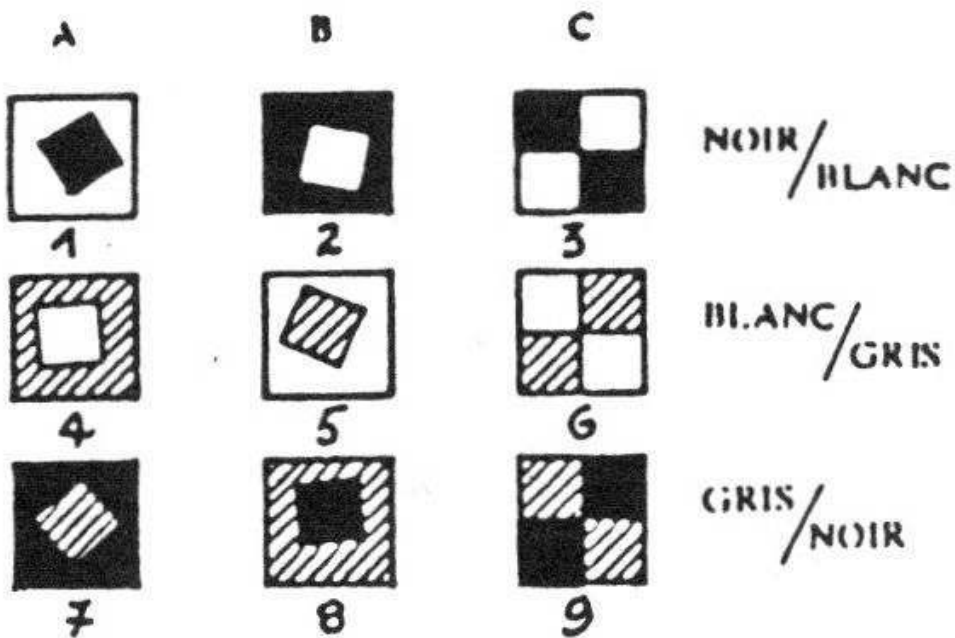
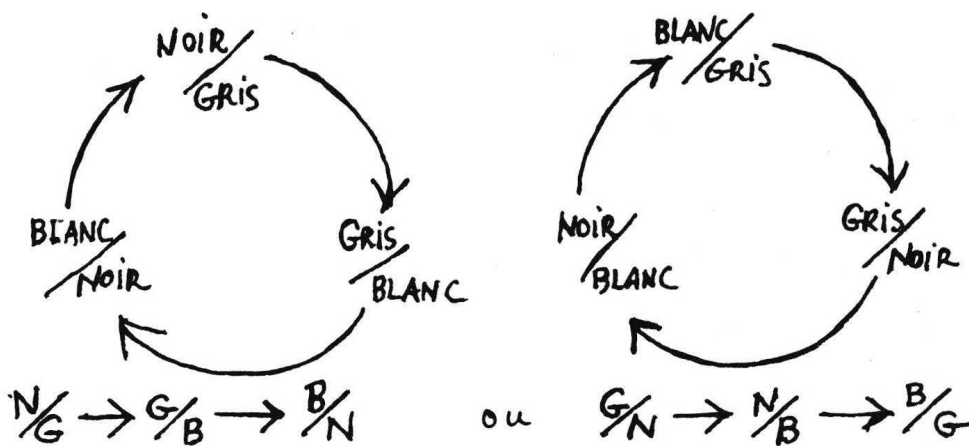
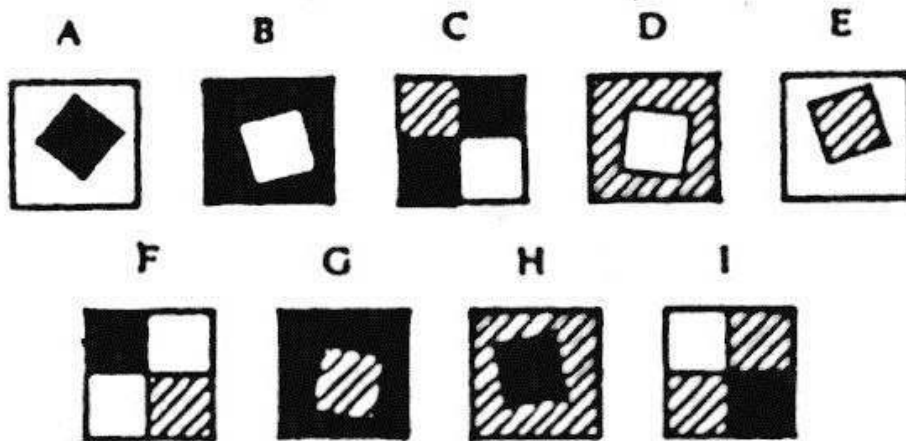


Fig. 5



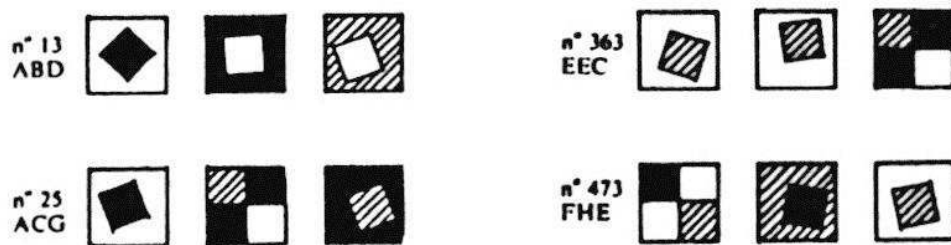
35 Cette matrice me permet d'établir une vaste combinatoire entre les 9 termes commutatifs de base de la matrice, qui engendre aussi 729 séquences de 3 termes

Fig. 6

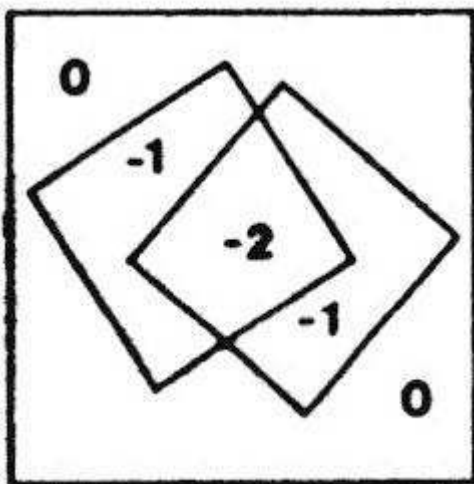


36 quelques exemples :

Fig. 7



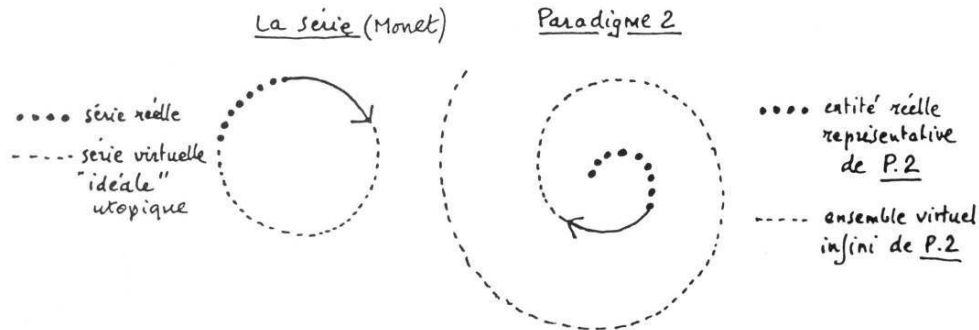
37 chaque séquence de 3 termes superposés subit l'opération de *superposition soustractive* grâce à la double découpe du carré de base (double mise en abîme)



38 *Paradigme 2* est mon œuvre clé. Elle rompt avec la conception de “la série” qui la précède (celle de Monet par exemple)⁹.

- 39 La série idéale pourrait se concevoir sous la forme d'une circonférence, car c'est un ensemble fermé, organiquement limité par la rétention de la loi entropique du genre, tandis que *Paradigme 2* serait représenté par une spirale sans fin.

Fig. 8



- 40 On pourrait dire que la puissance génératrice de *Paradigme 2* émane d'un processus centrifuge, tandis que le mouvement de la "série" se caractérise par sa tendance centripète.
- 41 Les enjeux qui sont visés simultanément à travers cette œuvre sont considérables, que ce soit par l'abolition des hiérarchies et à travers les rapports de l'un et du multiple, du réel et du virtuel ou du subjectif et de l'objectif. A partir d'une telle œuvre, explorant une voie nouvelle, s'opère une mutation qui rompt avec la conception, la forme et le code de lecture des œuvres traditionnelles. *Paradigme 2* est le lieu d'une confrontation fructueuse entre tous les signifiants picturaux mis en œuvre. Opérant un renversement entre une démarche logique et ses incidences qui se caractérisent par une "irrationnalité objective", *Paradigme 2* est assimilable à une véritable machinerie investissant un lieu mental et physique entièrement mobile où l'individuel anticipe sur le générique qui le contient. Ainsi, l'aléatoire intrinsèque au "sujet pictural", limitatif par essence, est transféré, puissance n , à la combinatoire, dépositaire impersonnelle du principe de non-intervention préméditée de l'auteur : passage du subjectif à l'objectif. Dès ses préalables, le dessein avoué de *Paradigme 2* se trouve donc exaucé par cette nécessité de créer, en amont, les conditions objectives de non-intervention préméditée de l'auteur. Car le véritable problème que traite mon œuvre, son dessein éthique, se situe en amont, au cœur même de sa conception : comme celle d'un fleuve la source d'une œuvre est son point culminant. C'est comprendre que son statut, le principe de son jeu de postulats, d'invariants et de règles qui gouvernent son économie interne, constitue une valeur et une réalité immanente. Position confortée par Anton Webern évoquant la genèse de ses *Six Bagatelles pour quatuor à cordes, op. 9* : "J'ai eu le sentiment qu'une fois que les douze sons étaient apparus, le morceau était terminé". Ainsi de *Paradigme 2* où dans cette recherche des lois fondamentales le cas général comprend des cas particuliers. La réserve de savoir concentrée dans *Paradigme 2* est infinie : la structure même de cette œuvre la prédestine à un *inachèvement consubstantiel*, aucun terme actualisé ou potentiel n'étant récusable.
- 42 *Paradigme 2* constitue l'archétype d'une œuvre générique sans modèle antérieur, un modèle possible d'œuvre combinatoire à croissance illimitée.
- 43 Toutes ces œuvres depuis 1960 ont limité au strict minimum la participation de la couleur (les recours aux principes monochromatiques, monochromiques et à la gamme a-chromatique du noir et blanc ayant révélé leur pertinence). Mais la raison principale

vient du fait qu'il s'agissait pour moi de recherche fondamentale, d'une expérimentation attachée essentiellement à la mise au jour de méthodes et de structures spatio-temporelles inédites, dans lesquelles la couleur n'est pas impliquée au premier chef.

- 44 Mais un changement radical intervient à compter de 1975. Désormais la couleur va prendre sa place prééminente en tant que signifiant exclusif, d'abord dans le *Paradigme du Bleu et Jaune*, puis du *Bleu et Rouge*, enfin et surtout dans le *Paradigme du Bleu Jaune Rouge* de 1976. Je rappelle donc ici mes positions prises tout au long de mon itinéraire plastique : mon propos est d'ordre logique, non psychologique ou esthétique. Il concerne donc le langage pictural, plus précisément sa syntaxe, et se traduit par des conséquences importantes dans ce maniement de la couleur elle-même. D'abord, en faisant de la couleur le moyen et la fin du "tableau", se trouve proscrit le recours à tout signifié extra-pictural, et ipso facto à la peinture figurative tout entière. Mais encore cet art autonome n'empruntant qu'à lui-même et "libéré des fonctions du discours" (Lyotard) exclut de son champ d'exploration l'emploi de la couleur comme un adjuvant ou comme repère, marquage invariable, signal monochrome.
- 45 A cette citation de Braque rappelée par Francis Ponge - "L'objet, c'est la poétique" - je réplique : la poétique, c'est la couleur. Car le maintien intangible du spécifique par la couleur seule me semble une exigence sans laquelle se perpétuent les anciennes catégories hiérarchiques, les vieilleries picturales. Lorsque je parle du traitement de la couleur, celui-ci implique donc un mouvement, un fonctionnement, un travail de (et sur) la couleur, analogue à celui pratiqué sur la langue même : Rimbaud, Mallarmé, Ponge...
- 46 Ces prises de positions radicales me situent d'emblée hors d'un système de rapports de couleurs par juxtaposition dont Matisse peut être désigné comme le représentant le plus éminent (et Barnett Newman, me semble-t-il, comme son équivalent dans l'abstraction, un grand nombre de peintres abstraits m'apparaissent comme des figuratifs embusqués). Mais dans ce système de rapports, la peinture n'engendre le plus souvent qu'un traitement spatial, bi-dimensionnel de la couleur, séquelle de la fameuse déclaration de Maurice Denis : "Avant d'être un cheval de bataille ou une femme nue, une peinture est une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre rassemblé"¹⁰, qui contient le germe de l'hédonisme et du formalisme. Autre critère distinctif de ma démarche : bien sûr, "quelque chose à obtenir et non plus quelque chose à exprimer" (Francis Ponge) mais encore : non plus "quelque chose à obtenir" par des pratiques empiriques voire anarchiques de composition soumises au primat de la subjectivité, mais comprises dans un projet global qui, excédant le pur rétinien¹¹, suscite l'entendement et résulte d'options fondamentales qui constituent le socle sur lequel est ancrée ma démarche picturale :
- 47 1. Le choix des couleurs réduit à ses trois couleurs fondamentales et irréductibles : les trois primaires Bleu Jaune Rouge *exclusivement*.
- 48 2. Le refus de tout mélange entre ces trois couleurs *superposées en transparence*. Critère capital : en refusant le mélange, s'affirme le *principe de la discontinuité*. La notion de transparence transcendant les dichotomies intérieur/extérieur, forme/fond. Mélanger les couleurs, c'est faire valoir leur continuité, c'est se référer au cercle chromatique des écoles de peinture (le Bauhaus, l'Impressionnisme, Klee, Matisse...) une conception du "continuum" ininterrompu du prisme coloré de la lumière. Le principe de discontinuité chromatique n'est pas, dans mon cas, appliqué en priorité à l'espace (Klee, Delaunay) mais au temps. Distinction capitale puisque "avec les superpositions transparentes des couleurs le temps cesse d'être un effet de l'œuvre sur un destinataire, *il est inclus en elle*". (J. F. Lyotard).

- 49 3. L'abolition de la hiérarchie entre les trois primaires, elle permet de se soustraire au cadre de référence du système ancestral de rapports de couleurs par juxtaposition : pratiques empiriques de la couleur. La suppression de tout privilège discriminatoire entre les trois primaires est assurée grâce à l'innovation d'une méthode de tressage dans laquelle, à travers leurs multiples trajets, chacune des trois couleurs primaires est tressée, à son tour, dans l'une des trois positions : *dominante, médiane, dominée*, selon un ensemble de combinaisons possibles :

Fig. 9



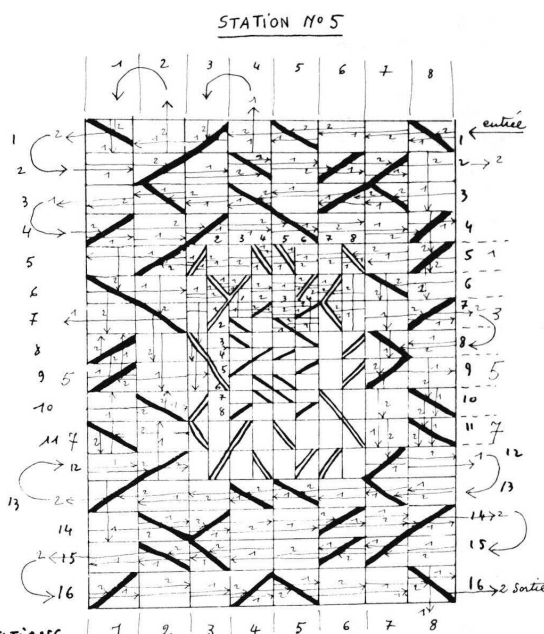
- 50 Sorte de coupe géologique dans l'épaisseur des œuvres et qui révèle les strates précises de la couleur.
- 51 4. Ce principe de tressage des trois primaires doit être impérativement mis en œuvre selon une technique adéquate du maniement de la couleur. A la méthode de juxtaposition des couleurs se substitue donc une méthode de superposition transparente à travers une technique de progression de la couleur dite "en canon" s'apparentant aux voix et qui contribue à l'élaboration d'une technique musicale de la peinture. Cette caractéristique apparaît pleinement avec la création, depuis *Seize et une Variation* en 1963, d'œuvres discontinues à multiples variations. Enfin l'application technique du tressage par superposition transparente des trois primaires exige le choix approprié d'un médium (teinture transparente) et d'un support (toile de coton non préparée) et répugne à tous les tripotages de la facture, grâce à l'impersonnalité d'une frappe franche et directe de la couleur au pochoir. Ce sera, en 1975 et en 1976, la mise au jour de *Paradigme du Bleu Jaune Rouge* (voir ci-dessous la reproduction de cete œuvre, ainsi que le diagramme de lecture indiquant le tressage des couleurs) dans lequel la couleur fonctionne comme une partition dans l'espace et le temps (horizontalité et verticalité simultanées)¹².
- 52 Tous ces critères de conception et leurs enjeux périment des pratiques empiriques et analytiques de composition au profit "d'un type général de recherches" et de méthodes menées sur des bases plus objectives dont l'homologie est évidente, et pour des ambitions identiques à travers le temps, avec le postulat et les techniques de la musique dodécaphonique dans le strict respect de leur matériau spécifique¹³.
- 53 Ecoutons Webern : "Les douze sons sont sur un pied d'égalité. Si l'un d'entre eux était répété avant que les onze autres ne soient apparus, cela lui conférerait un certain privilège... Nous avons éprouvé le besoin de faire en sorte qu'aucun son ne devienne prédominant et ne puisse, en étant répété, prendre l'avantage sur les autres."
- 54 Dans son principe, c'est précisément le but poursuivi grâce au tressage des trois couleurs primaires pour supprimer tout privilège discriminatoire entre elles.
- 55 On pourrait suggérer que le système pictural, depuis l'impressionnisme particulièrement, est fondé en grande partie, par analogie avec le langage musical, sur un *concept mélodique* (la dimension horizontale) tandis que les caractéristiques inhérentes à ce système nouveau conjuguent simultanément les dimensions horizontales (mélodie) et verticale (harmonie). La pluridimensionnalité qui en émane engendre un langage pictural polyphonique dans lequel *temps - espace - couleur*, indissociable, constitue une seule et même chose, une entité indivise¹⁴.

- 56 Rattaché au postulat de Maurice Denis, le système de référence matissien conduit à un assemblage spatial. Modifier si peu que ce soit cet assemblage détruit la composition du tableau, ainsi que Matisse l'écrit très justement. Ses papiers découpés portent à son état d'extrême acuité cette logique des rapports de couleurs en accusant d'autant plus clairement leur nature spatiale.
- 57 Au contraire, impossibilité absolue de concevoir une quelconque intervention sur la structure spatio-temporelle du *Paradigme du Bleu Jaune Rouge*, où les trois primaires tressées entre elles indissolublement par superpositions transparentes s'interpénètrent et forment un tout intangible, interdisant même tout repentir. C'est donc en ce point précis que se déterminent la spécificité et l'ambition de mon projet global relatif à la couleur et, me semble-t-il, sa portée historique, qui ne trouve nullement sa source, ou sa justification, ni dans sa conception ni dans ses techniques, dans la théorie des couleurs issue de Chevreul, et encore moins dans son application par Delacroix et les Impressionnistes¹⁵. L'introduction de ces exigences nouvelles est commandée essentiellement, il faut le répéter, par *l'inscription du temps pictural*, mais d'un temps pictural *matériellement constitué par la couleur*, et non d'un temps métaphorique surimposé après coup sur une œuvre par l'imagination du peintre ou du critique d'art. Car la peinture secrète sa propre morale implacable dans le "faire" justement, qui affirme, en dernier recours, sa suprématie sur tout discours postérieur. "Dire ce que l'on fait, faire ce que l'on dit" (Francis Ponge).
- 58 Exigences qui marquent la rupture profonde avec le système existant, notamment au sein même de la syntaxe picturale fortement subvertie par l'adoption de structures spatiotemporelles et rythmiques où les trois primaires, superposées en transparence, se transmutent d'abord en leur trois complémentaires, puis en leurs six bruns. L'application de ce *principe chromatique* rigoureux et le recours exclusif à la transparence constituant, rappelons-le, un facteur capital dans l'émancipation de la binarité¹⁶.
- 59 Ensemble de conditions dont l'adéquation conduit en 1975 à la naissance du *Paradigme du Bleu et Jaune*, puis l'année suivante, à celle de *Paradigme du Bleu Jaune Rouge* où ces notions sont mises en pratiques. Dans cette dernière œuvre notamment et dans une conception élargie de *Seize et une Variations* de 1963, les problèmes de composition ne ressortissent plus à des solutions ponctuelles apportées au coup par coup, mais sont inclus, absorbés dans un système plus vaste qui convoque, au lieu de la pièce unique (le chef-d'œuvre), la notion de "constellation" (constellation d'œuvres) que celle-ci soit sollicitée à travers une œuvre finie et autonome (*Seize et une Variations* 1963, *Blason d'un Peintre* 1980, *Triple suite en Jaune à la gloire de Van Gogh* 1982-1988, *Tombeau de Van Gogh* 1988) ou à croissance illimitée (*Paradigme 2* 1982) ou bien encore à variations multiples indéterminées (*Paradigme du Bleu Jaune Rouge* 1976, *Le Carré Magique* 1983). Dans ces trois cas de figure il s'agit de tentatives de réponse de type générique. Avec, plus particulièrement, le cas limite de *Paradigme 2*, où les trois couleurs de la gamme a-chromatique (gris, noir, blanc) substituées aux trois couleurs primaires, ont permis l'accession à une solution de nature combinatoire à croissance illimitée, qui se caractérise par son infinitude.
- 60 Dans cette œuvre importante, instaurant un système ternaire très élaboré¹⁷, qui n'a d'équivalent, me semble-t-il, que dans la musique, et qui apparaît comme le noyau générateur de toute ma démarche picturale, j'ai cherché à occuper la place virtuelle du peintre générique. Peut-être faudrait-il voir dans cette ambition l'esquisse d'un mouvement de transition vers une conscience baroque, c'est-à-dire de l'individuel autonome à

l'ensemble infini. Passage d'une structure spatiale statique à une matrice multipolaire ouverte et mobile. Du cercle (la série de Monet) à la spirale (*Paradigme*).

- 61 Restitution des œuvres donc, à l'univers de la mobilité ; lecture se décomposant en une suite d'opérations déroulées dans le temps à travers les multiples trajets des trois primaires s'interpénétrant par tressage dans l'épaisseur du support. Par cette propriété caractéristique, cette démarche échappe à toute annexion par l'école dite géométrique ou constructiviste assujettie à l'inertie de composantes vouées aux valeurs exclusivement spatiales de la peinture. Elle requiert, au contraire, de re-découvrir, sous-jacents à la surface visible, tous les trajets entrelacés des trois couleurs dans l'épaisseur de l'œuvre dont la structure stratifiée est comme traversée par l'ébranlement rythmique de la couleur.
- 62 Ce travail ne se propose donc pas comme la reconnaissance d'une géométrie interne de la nature chargée de reconstituer des figures géométriques préexistantes, mais comme la mise en œuvre des moyens aptes à créer les conditions d'apparition des lignes de tension de la couleur. Processus d'élaboration d'une structure par la couleur donc, et non d'une figure par un dessin surimposé (la couleur dessine).
- 63 Quoi qu'il en soit, tous ces cycles d'œuvres diversifiées répartis sur un registre de grande envergure mettent à l'épreuve cette poétique de l'unité qui reste pour moi la règle d'or de ma pratique picturale : *variété obtenue à partir de l'unité*, qui est aussi un principe musical. Qui perd la musique perd la voix (la voie...)
- 64 Précisément il est devenu bien nécessaire de clarifier ce problème des rapports de la peinture avec la musique. C'est à compter du *Paradigme du Bleu Jaune Rouge* et de ses acquis, enrichis dans la *Triple suite en jaune à la gloire de Van Gogh* et dans le *Tombeau de Van Gogh*, dont la cinquième et dernière *Station* se clôt par un *geste musical* d'envergure : une double mise en abîme conjuguée avec une inversion en miroir (voir ci-dessous la page de travail manuscrite de cette 5^e *Station*). Certes, les liens entre peinture et musique n'ont cessé de s'entrecroiser, mais leurs rapports continuent, indûment, de s'établir en termes de consonances, associations, réminiscences, confondus de la sorte avec *musicalité*, qualité subjective commune à de nombreuses peintures et qui résulte d'analogies externes, sensorielles. Dans le même état d'esprit, les impressionnistes étaient plus sensibles à l'harmonie des couleurs du tableau qu'à sa structure, en oubliant que celle-ci détermine celle-là. Ce qui est un leurre dont, curieusement, les textes et les recherches de Kandinsky (et dans une moindre mesure ceux de Klee¹⁸), entretiennent l'équivoque en laissant le problème irrésolu. C'est en récusant toute référence analogique ou métaphorique que les rapports de mon travail avec la musique, fondés sur une fonction organique, *se conçoivent exclusivement en termes de structures*, et comme tels, s'ils suscitent des équivalences, c'est toujours sur le *plan méthodologique* et dans le strict respect de leur spécificité propre, à l'exclusion de tout amalgame.
- 65 Plus précisément encore, dans cette tentative *d'inscription du temps pictural* qui est la mienne, "le temps cesse d'être un effet de l'œuvre sur le destinataire, *il est inclus en elle*" (Lyotard). Cette inclusion est donc intrinsèque au matériau pictural : c'est par la création de structures spatio-temporelles spécifiques que se révèlent les homologues foncières par où les deux arts communiquent, bien moins, si j'ose dire, au regard de *leurs fleurs* que de *leurs racines*... Primauté du processus générateur (l'infrastructure latente de la partition) sur l'effet de surface (manifeste), celui-ci résultant de celui-là. Pour me permettre d'être subtil, il me faut un outil puissant. La nuance naît de la force, non de l'insuffisance.

- 66 C'est dans cet esprit, notamment, que se conçoit le *Paradigme*, telle une immense fugue virtuelle, un polyptyque sans fin : une seule gamme mais qui emplisse tout l'univers. Ainsi se justifie cette entreprise qui se propose d'unir, de réconcilier si faire se peut, l'homme visuel et l'homme auditif, coupés si souvent l'un de l'autre.



ALBERT AYRE.

1988. TOMBEAU DE VAN GOGH .5 STATIONS

appartient à la Fondation VAN GOGH d'Arles. 5^e STATION : 320 passages de couleurs

Page de travail. Recherche de la partition de la STATION N° 5

1+2 | 1 | 2 | ou 2+1

- 67 Pour apprécier le travail pictural de Albert Ayre impliqué dans son texte, on peut se reporter à l'ouvrage suivant : Ayre, Albert : *Triple suite en jaune à la gloire de Van Gogh*, avec des textes de Michel Butor et Michel Sicard, Traversière, Paris, 1987 (nombreuses reproductions couleurs de l'œuvre).

NOTES

1. *Seize et une variations* (1963), *Mille monochromes blancs* (1967), *Paradigme* (1974), *Paradigme 2* (1983), *Suite des trois mémoires* (1979), *Paradigme du Bleu Jaune Rouge* (1976), *Blason d'un peintre* (1980), *Triple suite en Jaune à la gloire de Van Gogh* (1981-86), *Tombeau de Van Gogh, 5 stations* (1988), *Quintette pour B.*
2. "La structure transparente est celle où profondeur et surface se montrent ensemble à notre regard" (Ernst Jünger).
3. Aux musiciens d'établir les homologues possibles avec le système dodécaphonique, dans lequel les douze sons diffèrent entre eux par un intervalle invariable d'un demi-ton, mais *irrationnellement* en ce qui concerne les valeurs formelles (organisation de l'espace de l'œuvre selon une trame irrationnelle).

4. “La peinture polyphonique est supérieure à la musique en ce sens que l’élément temporel y est plutôt une donnée spatiale. La notion de simultanéité (transparence) y apparaît plus riche encore” (Klee).
5. Si les procédés additifs peuvent dans une certaine mesure être qualifiés de “physiques”, nous pouvons qualifier les systèmes soustractifs de “chimiques”.
6. Bien des années après, je découvris, stupéfait, que le principe du relief soustractif n’existait dans aucune civilisation, fût-ce la plus reculée...
7. Cette œuvre de Haendel est le fruit de l’imagination de Roussel.
8. Avec celle de Ponge, deux réactions importantes à cette œuvre : Barthes (en 1963) : “Admirable leçon structurale dont je me servirai certainement” et Boulez (en 1964, depuis Baden-Baden) : “J’ai été très sensible à la direction qu’il propose, où je peux en effet retrouver mes propres préoccupations”.
9. “C’est dans cette voie, écrit Jean Ricardou, que Claude Monet par exemple se risque avec la série des *Cathédrales de Rouen* où, stabilisant un certain nombre de paramètres, le format, le support, la peinture, l’objet représenté, le point de vue, il multiplie les variations de la couleur. C’est dans cette voie que A. A. accomplit un saut décisif. L’artiste a su tirer les prodigieuses conséquences de la désacralisation de l’invariant de base. La cathédrale de Rouen chez Monet est non seulement un objet à représenter, mais encore, par elle-même, déjà une œuvre d’art. A ce double titre, son opérabilité est doublement restreinte. Le carré, chez Ayme, permet de sortir simultanément de la surveillance de la représentation et de la déférence artistique ou de son envers complice, l’iconoclastie, vis-à-vis de l’invariant.” Cf. Colloque de Cerisy-la-Salle, 17-24 août 1982 : *Albert Ayme et le paradigme en peinture*.
10. Système d’assemblage des couleurs auquel sont également assujettis la plupart des peintres abstraits.
11. Au sens où Cézanne dit que “La réflexion modifie la vision”.
12. Suite inattendue des *Grands Draps muraux* de 1962 non-montés sur châssis, première manifestation de la “toile libre” dans le monde. *Les Grands Draps muraux* sont basés sur une dialectique du peint et du non-peint.
13. La gamme de base des douze couleurs résultant
 - des trois primaires,
 - des trois complémentaires,
 - des six bruns,
 n’est pas sans analogie avec la série des douze sons.
14. De même que Ponge écrit : “Le sens c’est la forme et la forme c’est le fond”.
15. Au contraire de ce qu’a écrit Georges Roque dans : Deux sources de la couleur française, in *Art Press*, n° 128.
16. Comme toutes mes œuvres d’ailleurs s’émancipant de la binarité depuis 1962 (principe du *Relief Soustractif*).
17. Binarité que Y.-A. Bois considérait comme irréductible dans des propos sur Matisse, à tort au regard de l’abstraction...
18. Kandinsky et Klee n’auraient-ils pas inconsciemment été inhibés par leur propre pratique instrumentale de la musique ? Dans son *Journal*, Klee nous surprend par son conformisme musical et son opinion dépréciative sur les musiciens de son temps : Bruckner, Mahler et Schoenberg. De même que ses recherches sur la figure du Carré Magique, vers 1923, gardent pour nous tout leur mystère...