

# Albert Ayme ou la possession picturale du temps

Jean Petitot

Ivan Darrault-Harris

## Introduction

On reconnaîtra sans peine une évidence : la problématique du temps est coextensive à l'histoire des pratiques picturales, du moins en ce qui concerne les pratiques dites figuratives. Les "programmations" spatiales et temporelles en sont constitutives.

Ainsi pourrait-on grossièrement distinguer, d'une part, une peinture figurative temporelle s'adonnant à la représentation d'événements narratifs (bibliques, historiques, etc.) et résolvant grâce à de multiples artifices de composition le problème de la figuration du temps à travers une "tranche synchronique" ; et, d'autre part, une peinture figurative atemporelle exemplifiée par les natures mortes et les paysages.

Nous nous intéresserons ici à un tout autre aspect du problème : comment une œuvre picturale contemporaine abstraite montrant un représenté dépourvu de temps (de ce temps produit par les structures discursives et manifesté dans la peinture figurative), peut-elle néanmoins faire de la temporalité un de ses facteurs constitutifs.

Cette œuvre exemplaire est celle d'un des tout premiers peintres actuels, Albert Ayme<sup>1</sup>, peintre qui a peut-être été trop vite classé du côté de l'abstraction géométrique pure. En effet, peu de peintres abstraits ont autant et profondément réfléchi à la question du temps : A. A. fait de la "possession du temps" une véritable *quête* conjoignant les dimensions technique, logique, mathématique, esthétique, éthique, philosophique.

<sup>1</sup>Les ouvrages de et sur Albert Ayme (édités, sauf mention contraire, par l'édition Traversière) seront codés de la façon suivante :

IP = "Itinéraire plastique" (A. A., 1963, 1979) ; P = "Sur les paradigmes" (A. A., Edition Shakespeare and Co., 1976) ;

CT = "Sur la constitution du temps par la couleur dans les œuvres récentes d'A. A." (J. F. Lyotard,

1980) ; CM = "Vers le carré magique" (A. A. et D. Vallier, 1984) ;

PM = "Le Paradigme musical d'A. A." (A. A. et J. Y. Bosseur, 1987) ;

T = Tombeau de Van Gogh (A. A. et J. Henric, 1988) ; TSJ

= "Triple suite en jaune à la gloire de Van Gogh" (A. A., M. Butor et M. Sicard, 1987) ;

SP = "Stratégies picturales" (A. A., 1990). Outre ces

ouvrages, le lecteur pourra consulter le remarquable catalogue

édité à l'occasion de la première rétrospective

de l'œuvre du peintre, à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Paris, au

printemps 1992 : "Albert Ayme, Rétrospective 1960-

1992", Ed. de l'Association Projets d'Art et Poétique.

## 1. Les principes et les règles d'Albert Ayme

### 1. 1. La quête cognitive

"Mon atelier de travail se trouve dans ma tête."

"Car la véritable tentative de 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" (SP, 27).

Ces deux déclarations d'A. A. donnent le ton de son projet, de sa recherche et le sens de son œuvre. A l'instar des grands scientifiques définissant l'objet d'une nouvelle science (il en fut ainsi de Saussure soustrayant la langue au langage), ce peintre se livre à une systématique et répétitive opération de soustraction.

Et, de fait, tout regard rétrospectif sur l'œuvre d'A. A. ne peut qu'enregistrer avec fascination la suite réglée, irréversible d'auto-privations hautement préméditées et justifiées (rien, ici, d'une aveugle rigueur ascétique) constitutives de son projet. Voyons, dans leur succession et dans leurs interrelations, ces opérations soustractives ordonnées.

Tout d'abord la sélection stricte d'un unique "problème pictural objectif" — "(le) problème capital qu'il nous est expressément enjoint de dénouer pour survivre" (IP, 9) — dont la résolution sous-tend, de manière permanente, l'œuvre depuis 1962 :

"Ma préoccupation fondamentale : la possession du temps. De là, ces variations, ces séries, ces paradigmes, œuvres sans fin, conjurations dérisoires de la mort" (SP, en exergue, 7).

L'objet ultime du travail du sémioticien analysant une œuvre est ici d'emblée dévoilé, en un raccourci saisissant : voici, conformément aux canons de la sémiotique narrative, un sujet qui part en quête d'un objet à posséder (la conjonction avec l'objet désiré marque traditionnellement la réussite du récit), *le temps*, objet poursuivi dans le cadre d'une quête fondamentale qui domine et englobe la précédente. En effet, cet objet "temps" contient une valeur de "vie" permettant une opération de dénégarion de la "mort". Enfin, le tout de cette quête vitale est placé sur la dimension symbolique : nous n'avons accès qu'aux "conjurations dérisoires", sans conséquences, hélas, dans la réalité. Nous reviendrons, dans notre conclusion, sur le sens profond de cette quête, sorte de "basse continue, obstinée" qui traverse et soutient toute l'œuvre.

Cette sélection définitive d'un problème, outre qu'elle situe clairement la démarche dans le champ de la science — "l'univers plastique est une totalité à découvrir, à épeler" (IP, 17)— ouvre sur un certain nombre de conséquences, qui sont autant de gestes soustractifs obligés.

Et, avant tout, la *libération du signifiant*.

Le passage à l'abstraction, dans les années 1960, s'impose à A. A., après une période figurative féconde, reconnue et encouragée, à l'époque, par les plus grands (Picasso, Pignon, entre autres). Remarquons tout d'abord que la rupture avec le figuratif fut tout à fait brutale, radicale, dans la décision, encore une fois, préméditée : il n'y a pas, à notre connaissance, chez A. A., d'œuvres de transition témoins d'un passage progressif à l'abstraction (comme chez Mondrian, par exemple).

Et il est particulièrement saisissant de mettre en regard les dernières œuvres figuratives — ainsi l'admirable *Iris et son modèle*, 1959, ou les "vanités" de cette même époque — avec les *Aquarelles monochromatiques* et les *Reliefs soustractifs*. Le sémioticien fera tout de même observer — cela est fort clair pour ce qui est des "vanités", qui figurativisent la mort — que les contenus profonds (dénier la *mort* et asserter la *vie*) sont strictement les mêmes (d'ailleurs, A. A., actuellement, reprend le thème des "vanités" en le traitant de manière abstraite). Il y a donc une remarquable permanence de la quête et des contenus profonds, mais une remise en cause totale de la *mise en discours pictural* de ces contenus sous forme figurative. A. A. est, en cet instant capital de son évolution, l'exact contemporain de Rothko, qui doit reconnaître, en 1958 :

"C'est avec le plus extrême regret que j'ai découvert que la figure ne pouvait pas servir mes desseins" (Cité par A. A., SP, 45).

Cette rupture volontaire et nette avec la figuration (dont A. A. dénonce les "déficiences intrinsèques de l'opérabilité") est pour nous en tous points comparables avec l'arrêt brutal, dans la démarche scientifique, d'expériences et de manipulations reconnues comme infondées, falsifiées, de par une décisive avancée théorique.

La séparation d'avec le monde sensible et l'objet extra-pictural est étroitement liée, nous le laissons entendre, aux exigences intrinsèques du projet initial, la résolution du problème posé. Vouloir posséder le temps, l'inscrire, l'enclore dans l'œuvre présuppose en effet une totale libération, un désancrage du signifiant pictural quant aux servitudes de la représentation : l'enjeu, ici, n'est rien moins que le passage d'une *représentation* métaphorique du temps, communément répandue (et brièvement expérimentée par A. A.), à un *statut organique du temps* dans l'œuvre, dont il devient le principe générateur unique :

“Tout art qui puise tant soit peu ses ressources dans le répertoire du monde sensible n'accèdera jamais à l'abstraction dans la plénitude de ses moyens” (SP, 58).

“Le rôle de la peinture figurative paraît inapproprié du point de vue du traitement idiomatique des problèmes picturaux”.

Comment, en effet, manipuler, combiner un signifiant pictural rigide enchaîné aux choses du monde ? Il ne s'agit donc pas, on le voit, d'atteindre l'abstraction par une lente dérive, un processus *aspectuel* : rien de l'épure des choses dans l'organisation formelle des œuvres postérieures à 1960. Il s'agit, nous y reviendrons, de la *conversion* (au sens sémiotique du terme) du temps insaisissable grâce à la mobilisation d'un faisceau de catégories picturales coupées de leur asservissement à la *mimesis* figurative.

## 1. 2. Création d'un langage

“Je m'efforce d'avancer dans mon travail avec la rigueur d'un scientifique, mais sans me dissocier pour autant de la passion du poète ou du musicien” (CM, 90).

L'œuvre d'A. A. frappe donc par la cohérence et la rectitude *à la fois* scientifiques *et* poétiques de sa progression. Depuis le passage opéré vers l'abstraction en 1960 — passage qui prit la forme, nous l'avons vu, d'un choix esthétique et éthique radical, d'un projet de vie — ce sont des opérations théoriques de base en nombre restreint qui se trouvent approfondies, déployées et constamment renouvelées avec une inspiration qui ne s'est jamais démentie. Cela n'est évidemment possible, en évitant le piège de la répétition et de la platitude combinatoire, que parce que ces opérations sont conceptuellement fondamentales et d'une richesse potentiellement inépuisable. Nous en analyserons quelques-unes plus bas. Pour l'instant nous soulignons quelques traits généraux de l'œuvre.

A. A. est un peintre abstrait qui a construit de toutes pièces un langage pictural spécifique, autonome et complet. Comme dans tout langage authentique, on trouve des principes et des règles de production. Mais ceux-ci se trouvent ici *auto-engendrés par l'œuvre elle-même*. Ce caractère auto-générateur est commun à de nombreuses œuvres abstraites. Le propre d'A. A. est d'avoir réussi là où la plupart de ses contemporains ont échoué, en constituant non pas un simulacre de langage mais un *véritable* langage — qui ne cède en rien, par exemple, au langage musical (ce dernier est d'ailleurs une référence constante d'A. A., notamment Bach et Webern). Cette réussite rare est, nous le verrons, due au fait qu'A. A. a su et pu aller très loin dans la reconnaissance des principes *structuralistes*

constitutifs de tout système sémiotique. Il a, qui plus est, réalisé le tour de force de les rendre compatibles avec la nature nécessairement *spatio-temporelle* de tout acte pictural. La conséquence en a été que, sur cette base, il a pu expérimenter des opérations sémiotiques, esthétiques, poétiques, symboliques d'une puissance expressive et émotionnelle saisissantes.

Rien n'est donc plus étranger à la peinture d'A. A. qu'un mécanisme combinatoire qui se bornerait à appliquer répétitivement et dogmatiquement ses règles. L'extrême rigueur rationnelle de son langage pictural est la condition de possibilité de sa *liberté* imaginative. C'est elle qui, comme en musique, permet de déployer l'infinitude ouverte d'un monde compositionnel riche et imprévisible :

"Quoi qu'il en coûte, l'Art doit rester une "aristocratie". Toute carrière (...) est déshonorante" (SP, 47).

Ni "représentation de grands motifs", ni "expression de l'intériorité" du sujet (J.-F. Lyotard), l'œuvre d'A. A. *expérimente*. Mais elle n'expérimente pas à travers quelques tâtonnements empiriques qu'elle porterait à la généralité par simple induction. Elle expérimente à partir *de principes*. A. A. a souvent insisté sur le fait que l'essentiel de l'œuvre trouve lieu *en amont* de sa réalisation concrète. Comme il l'affirme dans *Stratégies Picturales* :

"La fin de la peinture serait (...) de réunir les conditions objectives qui déterminent et sont capables de contenir en puissance une génération d'œuvres. En remontant vers son principe, donner vie à des solutions de type générique, ce qui a pour effet de "substituer un type général de recherches à l'empirisme" (Valéry)" (SP, 57).

Ou, dans *Paradigme* :

"L'INTERVENTION DU SUJET SE MANIFESTE (...) DÈS LA CONCEPTION QUI DÉTERMINE UNE DÉMARCHE CONSCIENTE EN AMONT DE L'ACTE" (P, 3).

En se donnant les moyens de constituer un langage pictural spécifique, c'est-à-dire un univers *sui generis* pour la science picturale, A. A. s'est en fait proposé d'explorer les universaux constitutifs des systèmes sémiotiques en général. La "conquête du fonctionnement de l'œuvre" (P, 6) qui, selon lui, donne tout son sens théorique à l'abstraction en peinture, a pour fin de chercher "la reconnaissance tacite d'un statut conceptuel commun à toutes les méthodes de la création poétique" (PM, 10). En ce sens, son projet est l'analogue pour la peinture du projet mallarméen pour la poésie ou du projet proustien pour le roman et, dans la mesure où sa quête obstinée a atteint son but, son œuvre transcende la peinture pour atteindre à une signification universelle.

### 1.3. Les principes

#### 1.3.1. *L'esthétique transcendantale*

Toute l'esthétique d'A. A. repose sur une exploration des rapports du temps à l'espace en tant que formes pures. Elle se fonde (sans jeu de mot aucun) sur une esthétique transcendantale. Comme il est affirmé d'emblée par A. A. lui-même, dès son premier essai *Sur les paradigmes*, il s'agissait pour lui de "poser correctement les termes d'une pratique picturale fondée sur l'introduction, consciente ou non, des réalités inhérentes à l'espace et au temps" (P, 3).

#### 1.3.2. *Les catégories structurales*

Les catégories de l'objectivité qu'applique A. A. à son expérimentation sont celles du *structuralisme*. Nous allons y revenir.

#### 1.3.3. *Le schématisme*

Ayant conquis une "esthétique transcendantale" adaptée aux catégories du structuralisme, A. A. a pu conférer à celles-ci une *figurabilité spatio-temporelle*. Il s'agit même de l'essentiel de son apport : *les principes d'A. A. sont des schèmes spatio-temporels de catégories structurales fonctionnant comme des règles de production d'objets esthétiques*. C'est en ce sens que ces objets sont produits conformément à des règles. Il s'agit donc là de bien plus que de ces simples jeux grammaticaux dont il existe pléthore dans l'art abstrait. Les règles d'A. A. *ne sont pas conventionnelles*. Ce sont des schèmes fondés dans une esthétique transcendantale.

#### 1.3.4. *Le "besoin d'objectivité"*

"La production picturale" qui préoccupe A. A. n'est pas celle "fondée sur la prévalence des valeurs expressives". Elle est "objective". L'objectivité est un thème récurrent : œuvre qui "accède à l'objectivité", couleur "objective", etc.

L'un des caractères principaux d'un univers objectif est qu'il y existe des *problèmes* à poser correctement, des *obstructions* à leur résolution et, dans les bons cas, des *solutions*. Ce caractère est omniprésent dans l'œuvre d'A. A. où il s'agit toujours de reposer, dans le langage spécifique de la science picturale, les principaux problèmes légués par l'histoire de la peinture afin d'user de cette science pour y apporter une solution satisfaisante. Par exemple, dans le *Propos liminaire de Vers le Carré Magique*, A. A. parle de ses "réponses spécifiques proposées à certaines questions bien dédaignées aujourd'hui comme celle, par exemple, engendrée par l'abolition de la hiérarchie dans le rapport de la forme et du fond ou dans celui des trois couleurs primaires entre elles" (CM, 9).



Les problèmes critiques sont nombreux : fond/forme, trait/couleur, intérieur/extérieur, etc.

“Chaque peintre doit y faire face, isolément, de manière intuitive ou réfléchie” (CM, 20).

Et selon A. A., “c’est dans la capacité de résoudre de tels problèmes que réside la suprématie de l’art abstrait sur l’art figuratif” (*ibid.*).

En effet, “les mouvements de libre circulation de la couleur (rythmes, cadences et tensions avec les trajets et le tressage des trois primaires) sont l’apanage de l’Abstraction” (SP, 46).

“Qui ne reconnaît de bonne foi, s’agissant notamment de notions aussi prééminentes que celles de polyphonie, simultanéité, transparence dans la constitution d’une temporalité picturale, qu’elles ne trouvent leur pleine justification spécifique que dans la pratique de la peinture abstraite, tandis que la figuration (...) les prive de leur sens propre” (SP, 49).

#### 1.3.5. *Le primat du jugement et de l’intelligibilité*

“Une volonté pugnace d’infléchir la peinture du domaine du sensible auquel elle est exclusivement inféodée aujourd’hui vers celui de l’intelligible” (CM, 93).

Selon A. A., la peinture est donc une expérience rationnelle. La pensée théorique y précède la perception sensible. Ainsi que l’affirme J.-F. Lyotard : “il convient de penser plutôt que de voir, ou avant de voir” (CT, §6).

Comme on le sait depuis la Renaissance (Vinci), la peinture est *cosa mentale*. L’œuvre d’A. A. s’inscrit dans la généalogie de cette quête platonicienne de l’intelligible. C’est d’ailleurs pourquoi il peut affirmer avec justesse (sans fausse affectation) que son éthique “n’est pas celle de la production” (au sens quantitatif cumulatif) (TSJ, 43).

En effet, si l’objet de la quête est bien un schématisme transcendantal de catégories structurales, alors les œuvres doivent témoigner de ce qu’il en est de ces schèmes comme règles de construction d’objets conformes à des principes. Quand A. A. affirme : “mon propos est d’ordre logique, non psychologique ou esthétique” (P, 69), il faut par conséquent prendre cette déclaration à la lettre, la “logique” ici invoquée étant une logique picturale de l’objectivité structurale.

#### 1.3.6. *L’éclipse du sujet psychologique au profit du sujet constituant*

“Le sujet, apparent ou latent, est toujours un alibi” (IP, 9).

Les œuvres n'ont pas à exprimer les névroses narcissiques des auteurs. "A la limite", elles doivent pouvoir "se passer de l'auteur". A propos de cette mise entre parenthèses du sujet, la référence à Mallarmé (poète transcendantal s'il en fût) est récurrente : "l'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète qui cède l'initiative aux mots".

Ce statut du sujet dans la connaissance objective est une préoccupation majeure d'A. A. :

"Le dessein avoué de mon œuvre se trouve dès ses préalables exaucé par cette nécessité de créer en amont, les conditions objectives de non-intervention préméditée de l'auteur" (CM, 93).

Il est fortement affirmé par exemple en ouverture de *Sur les paradigmes* :

"Question fondamentalement implicite de mon travail depuis 1962 : par quelles méthodes, par quelles pratiques spécifiques appropriées à celles-ci, constituer "la peinture" comme objet et moyen de connaissance en étant soi-même compris/excentré en tant que sujet dans ce processus ?"

Si donc A. A., très tôt, rompt avec la peinture figurative, et s'il affirme que "la marche vers la conquête de l'autonomie est irrépressible" (IP, 9), ce n'est certes pas pour laisser ce territoire tout juste libéré être envahi par la subjectivité de l'auteur.

Il s'agit, bien au contraire, de "(mettre) entre parenthèses l'auteur" (IP, 27).

Ce contrôle stratégique de la subjectivité se réalise, là encore, au moyen d'une série hiérarchisée de nouvelles *soustractions* :

(i) le rejet des opérations de *juxtaposition* et d'*addition*, véritables brèches où risque de s'engouffrer la subjectivité :

"Au principe de juxtaposition formelle impliquant la tutelle de la subjectivité et la primauté du choix, je substitue un principe de superposition transparente" (IP, 12).

On notera en outre qu'additionner et juxtaposer font que "l'état définitif de l'œuvre occulte, partiellement ou totalement, ses états antérieurs" (SP, 12). Ces opérations bloquent donc l'inscription du temps dans l'œuvre. Elles sont non pertinentes. Le principe de superposition transparente, qui s'y substitue, restera valide tout au long de l'œuvre, des *Aquarelles* (1962) aux *Triptyques* (1991) : il permet en effet la conversion précitée, et la réussite de la quête.

(ii) Le rejet, sur le plan technique de la réalisation de l'œuvre, de ce qu'A. A. nomme le "tripotage" et le "repentir" : ainsi, par exemple, les couleurs sont-elles appliquées sur la toile en un geste unique, par plages



entières, sans possibilité technique de reprise, d'annulation de l'acte : ce qui est fait est fait.

(iii) Le rejet des mélanges de couleurs, l'affirmation du principe de discontinuité chromatique.

(iv) Le rejet, progressivement, des formes irrationnelles non-géométriques (*Aquarelles, Seize et une variations*), au profit des formes rationnelles géométriques (le carré par exemple) :

"Le passage en 1965 au vocabulaire géométrique (et le recours au carré comme figure impersonnelle, tombée depuis plus d'un demi-siècle dans le domaine public) m'a été imposé par des exigences objectives intrinsèques de 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" (SP, 22).

(v) Le rejet de l'œuvre isolée, unique, au profit de la série, seule digne d'être dénommée. Ce qui permet à l'auteur d' "occuper la place virtuelle du peintre générique" (SP, 40).

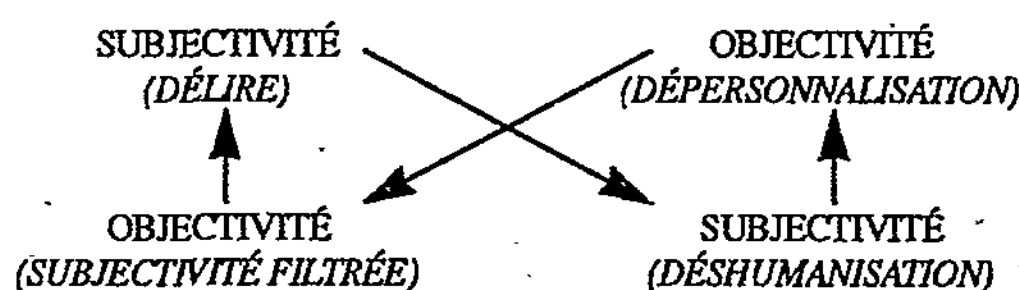
### 1.3.7. Subjectivité et objectivité

Nous aimerions ouvrir ici une parenthèse concernant un exemple ponctuel de rencontre entre les conceptions théoriques d'A. A. et les modèles du structuralisme, lequel, d'ailleurs, commence à se répandre précisément dans les années 1960.

Il s'agit précisément des rapports entre *subjectivité* et *objectivité* :

"Le processus de création ouvre une voie en spirale ascendante : d'abord primat de la subjectivité (expression, lyrisme, délire) ; puis identification au monde (mise en veilleuse de la psychologie, déshumanisation, souci de neutralité et d'impersonnalité : c'est la phase hygiénique) ; plus tard, dictat de l'objectivité (tentative de dépersonnalisation, d'anonymat, soit d'absolu : c'est la crise de croissance) ; et enfin retour à une subjectivité filtrée par les étapes précédentes, soit à notre point de départ, mais à un niveau de conscience où les extrêmes fusionnent dans une « ambivalence sacrée »" (IP, 35).

Le sémioticien reconnaîtra là un parcours de la subjectivité marqué par un certain nombre d'opérations logiques induisant un dynamisme, des transformations : les extrêmes, les contraires, se conjoignant donnent naissance à un terme de niveau supérieur, dans une sorte de dépassement dialectique. Il est remarquable que ce parcours puisse être aisément représenté à l'aide du "carré sémiotique" (Greimas), qui permet à la fois de poser les relations entre les termes, et de formaliser la suite des opérations rendant compte de la dynamique (la "spirale ascendante") :



Après avoir posé, comme primat, la *subjectivité*-délire, se déclenche une opération logique de dénégation de ce terme premier aboutissant — par contradiction — à la *non-subjectivité*, paraphrasée par A. A. en “déshumanisation, impersonnalité”. Puis, selon la logique de l’implication, le terme *d’objectivité* est obtenu. Et l’on se retrouve sur une position en relation de contrariété avec le terme initial.

Enfin, par une nouvelle opération de contradiction, on pose le terme de *non-objectivité*, paraphrasé en “subjectivité filtrée”, résultat des opérations antérieures. Et c’est bien cette position “subjective” particulière qui est retenue comme le lieu idéal d’énonciation de l’œuvre.

Ainsi les contraires sont-ils formellement dépassés, l’auteur se faisant “médiateur”, dans “l’exercice de sa volonté non plus passive, ni encore souveraine, mais médiatrice” (IP, 17).

Cette conception de l’œuvre comme série et ce statut de l’auteur se réaliseront pleinement avec *Paradigme 2*, qualifiée “d’œuvre combinatoire à croissance illimitée”. L’auteur est donc contraint de limiter arbitrairement la réalisation des occurrences possibles, dans “l’assistance de l’autodéterminisme de l’œuvre”.

### 1.3.8. L’énonciataire

Si le projet d’A. A., on vient de le voir, est bien d’installer une position d’énonciation étroitement contrôlée grâce à une *théorie* de soustractions-sélections rigoureuses ne souffrant aucune licence, il génère aussi, selon nous, une position d’énonciataire idéalement compétent.

Cet énonciataire est “universel”: aux antipodes de “l’amateur de peinture”, il sait reconnaître, par exemple, les “homologies structurelles” de la peinture et de la musique, et participe du “refus de cloisonnement entre les diverses activités symboliques en vue de la reconnaissance tacite d’un statut unique pour toutes les méthodes de création poétique” (SP, 20).

Il lui est en outre demandé, dans sa rencontre avec l’œuvre picturale, de ne pas être pur œil envahi de plaisir rétinien, mais “entendement” :

“La couleur mise en œuvre comme matière première, agent de l’esprit plutôt qu’excitant sensuel de l’œil. Primauté imposée à sa fonction organique bien plus qu’à la recherche aléatoire d’effets rétiniens, dans des conditions propres à engendrer des structures spatio-temporelles inédites d’écriture picturale. En définitive, au lieu d’une optique ou d’une chromatique, constitution d’une logique” (SP, 34).

Singulière discipline imposée à l’énonciataire, s’il veut avoir accès au langage pictural au service de la quête de possession du temps : il s’agit, très concrètement, de ne pas donner, dans la perception, de primat aux

“qualités chromatiques individuelles” des couleurs primaires utilisées, mais d’y concevoir le signifiant surprenant de l’espace-temps-mouvement. A propos des *Reliefs soustractifs*, A. A. déclarait déjà que “ce qui a été perdu dans l’ordre chromatique est restitué en valeurs spatiales et temporelles indissociables” (SP, 17).

Sémiotiquement parlant, l’énonciataire doit percevoir l’opération de conversion donnant l’invisible à voir, dans une opération de déconstruction-reconstruction de l’œuvre, qui contient, fixé, emprisonné, le temps. Nous touchons ici à la dimension mythique du sens —sémiotique— de l’entreprise.

## 2. Le temps chez Albert Ayme

On peut reconnaître chez A. A. trois types de temporalités :

- le temps de l’*énonciation* : l’ “être pour la mort” ;
- le temps de la *fabrication* de l’œuvre : A. A., nous l’avons rappelé, s’impose de redoutables contraintes (dues au matériau et aux couleurs) interdisant les reprises, les remords (on ne peut *remonter* le temps de l’exécution) et trop de rapidité dans le faire (la superposition transparente impose une attente entre les couches) ;
- le temps “*constitutif et phénoménologique*”, qui se divise lui-même en deux :
  - temps du “passage-tressage” (cf. les exemples) ;
  - temps de la série (très tôt, dans la production du peintre, il n’existe plus d’œuvre isolée).

### 2. 1. L’analyse de J. F. Lyotard

J. F. Lyotard, dans sa remarquable analyse, “Sur la constitution du temps par la couleur dans le paradigme du Bleu Jaune Rouge”<sup>2</sup>, met bien en lumière le fait que, chez A. A., “le principe de discontinuité chromatique n’est pas (...) appliqué en priorité à l’espace, mais au temps” (§7).

<sup>2</sup>CT, repris dans la  
Rétrospective 1960-  
1962 (cf. note 1, p. 127)

Il oppose clairement les travaux de Klee (qui juxtapose les plages colorées pour que l’œil, les “broutant” —le terme est de Klee— gagne un vécu de durée) et les œuvres d’Ayme où, “avec les superpositions transparentes des couleurs en séries ordonnées non quelconques, le temps cesse d’être un effet de l’œuvre sur le destinataire, *il est inclus en elle*” (§7).

D'autre part, remarquant que la couleur *présente* retient quelque chose des couleurs *passées* (par le jeu de la transparence des couches), il compare ce système de rétention à l'état de conscience qui, chez Husserl, "retient" des états antérieurs. Il conclut alors :

"Dans la post-modernité, la couleur étant prise comme conscience, et la conscience comme couleur, la peinture se fait réflexion, et la philosophie peinture" (§9).

Enfin, examinant l'effet du tressage des trois couleurs primaires, il explique que ce dernier "est une génératrice de temps diachronique (axe horizontal), elle-même plongée dans le temps synchronique (axes verticaux), procédant donc de la plage à la pièce et à toutes les pièces — tout autant qu'une génératrice de synchronies (les plages) à partir de la diachronie (les séquences de plages formant pièces)" (§24).

Soutenus par les acquis de cette analyse, voyons maintenant comment A. A. parvient à rendre opérants dans son œuvre les concepts structuralistes eux-mêmes.

Avant de le montrer de façon technique, montrons que les thèmes structuralistes sont bien ceux d'A. A.

## 2. 2. Approfondissement des principes

### 2. 2. 1. *Le principe de discontinuité et la constitution des couleurs en paradigme catégoriel*

D'abord, le fait est massif, le concept structuraliste de *paradigme* se trouve être devenu le concept maître d'A. A. L'important colloque de Cerisy organisé par Jean Ricardou en août 1982 y a même trouvé son titre : *Albert Ayme et le paradigme en peinture*.

Il n'y a paradigme que si des discontinuités permettent de discrétiser des *continua*. Or, A. A. a souvent affirmé que "la discontinuité est le principe fondateur de (...) [son] écriture picturale depuis 1960" (T, 52).

En fait, si la conversion d'A. A. à l'abstrait fut *radicale* et provoquée par des raisons *de méthode*, c'est parce qu'une décision théorique inaugurale et fondatrice s'y trouvait mise en jeu.

**Principe constitutif 1.** *Transformer le paradigme continu des couleurs en un paradigme proprement catégoriel au moyen de la loi de discontinuité chromatique.*

Par cette décision, A. A. a *institué* le paradigme des couleurs en système symbolique de valeurs au sens structuraliste du terme, valeurs

différentielles constituées par détermination réciproque à partir d'écarts différentiels. En sélectionnant dans le *continuum* des valeurs chromatiques un sous-ensemble *fini* (les trois primaires), et en n'admettant sa complexification que dans l'exacte limite de sa combinatoire sérielle, il a pu forcer la perception des couleurs, naturellement continue, à opérer comme une perception *catégorielle* —comme une perception d'intervalles— rejoignant ainsi l'esthétique transcendantale structurale.

C'est le fait que les valeurs chromatiques soient ainsi devenues des valeurs discrètes dans un paradigme catégoriel qui permet de rejoindre *l'autonomie objective* :

“la couleur fonde son autonomie en tant qu'entité objective de base du système pictural au même titre que les notes à l'intérieur de la gamme musicale” (PM, 46).

Prélevées comme entités discrètes sur leur *continuum* d'origine, les valeurs chromatiques constituent dès lors un système symbolique (au sens structuraliste) où “chaque terme (non récusable) n'est valable qu'en fonction de l'ensemble dans lequel il est incorporé” (P, 70).

A. A. insiste de façon récurrente sur la non-hiérarchie des valeurs, sur la détermination réciproque, sur la pure commutabilité. A ce titre, les valeurs chromatiques et leurs intervalles sont bien l'homologue de “valeurs tonales” et “d'écarts musicaux” (P, 33).

### 2. 2. 2. *Synchronie paradigmatic et diachronie syntagmatique : la constitution du temps et le principe du passage*

Au principe constitutif 1, s'est ajouté chez A. A. un second principe constitutif. À partir du moment où se trouve conquise l'idée d'un paradigme *catégoriel* des valeurs chromatiques, on peut faire jouer le principe de projection de la synchronie paradigmatic sur la diachronie syntagmatique.

**Principe constitutif 2.** *L'espace de la toile est un lieu de syntagmation bidimensionnelle.*

Ce principe implique trois choses :

(i) d'abord, nous l'avons vu, le fait que chez A. A. le partage géométrique du plan de l'œuvre en plages monochromatiques *n'est pas* le résultat d'une *juxtaposition*. En effet, il est le résultat d'une externalisation du paradigme catégoriel des valeurs chromatiques, ce qui est bien autre chose.

“Superposition, c'est-à-dire appréhension simultanée de ces trois notions : espace, mouvement, temps ; et non juxtaposition qui est cloisonnement de l'espace-plan à deux dimensions” (IP, 14).

(ii) Ensuite, le fait qu'A. A. s'est de cette façon donné les moyens —et il s'agit là d'une authentique conquête scientifique, d'un "projet de portée historique, sans modèle antérieur" (PM, 30)— *de dépasser les apories du rapport fond/forme*.

"Dans PARADIGME, le signifiant FOND/SUPPORT est aboli ou plus précisément sa fonction traditionnelle est subvertie" (P, 70).

Bien que les plages colorées soient des formes, elles ne sont pas pour autant des formes détachées sur un fond au sens *gestaltiste* naïf du terme. C'est en ce sens qu'A. A. a réussi là où d'autres (Matisse, Vasarely, Viallat, Mouvement, Support / Surface, etc. — même Braque) ont échoué, en restant prisonniers de "carences conceptuelles" et de "structures statiques rudimentaires dont la systématique condamne leurs auteurs à des solutions indéfiniment répétitives" (PM, 31).

(iii) Enfin, dire que l'espace de la toile est un lieu de syntagmation, c'est dire *que* son espace devient le lieu d'un séquençement temporel. Les plages monochromatiques s'enchaînent dynamiquement, forment syntagme et cela grâce au principe *du passage* logiquement et méthodiquement réglé d'une plage à une autre.

Mais comment réaliser la projection syntagmatique d'un paradigme catégoriel —donc discret— dans un espace extensif —donc continu— au moyen de chemins temporels ? Le *principe de recouvrement* qui est constitutif des règles de passage permet de résoudre cette subtile dialectique du discret et du continu.

"Il interdit tout passage d'une couleur qui omettrait de recouvrir, partiellement ou totalement, la couleur précédente" (T, 51).

De façon pleinement originale, temps et espace s'unissent donc dans l'aperception d'un *mouvement*. C'est en ce sens que "le principe chromatique établit une structure spatio-temporelle quasi musicale" (P, 34).

L'œuvre ainsi conçue devient, dans sa composition même, la "*programmation* de la partition spatio-temporelle du paradigme" conciliant "à la fois la combinatoire chromatique et l'occupation rythmique d'un espace" (PM, 33). *Le paradigme chromatique s'y spatialise comme constitution du temps*.

### 2.2.3. "Enfermer le temps dans l'espace"

L'un des traits les plus significatifs du génie d'A. A. est sans doute d'avoir su nouer entre eux trois aspects du constituant temps : le temps



diachronique de la syntagmation, le temps synchronique du paradigme et le temps phénoménologique de la rétention qui les unit. C'est à cette opération qu'a vocation de conduire la découverte du principe de superposition transparente. On peut ainsi inclure le temps —pour le constituer— dans l'espace topique de l'œuvre (lui-même induit par le paradigme), "l'involuer" dans "l'épaisseur de l'œuvre" (P, 8) :

"la couleur fonctionne donc comme une partition dans l'espace et le temps : horizontalité / verticalité / épaisseurs simultanées" (PM, 47).

Au moyen de la technique des superpositions transparentes et des passages, A. A. a réussi son projet "d'enfermer le temps dans l'espace", et de "substituer à l'occupation de lieux différents en des temps différents, l'occupation d'un même lieu en des moments différents" (T, 44).

Il est grand temps d'introduire quelques illustrations concrètes puisées dans l'œuvre d'A. A. Dans ce qui suit, on utilisera les notations suivantes :

$W$  = espace "extensif" de la toile ;

$F$  = espace "intensif" des qualités (couleurs), (espace "fibre") ;

$K$  = ensemble des discontinuités qualitatives constituées par les bords des plages colorées.  $K$  est la morphologie observable.

## 2.3. La mise en œuvre

### 2.3.1. Les paradigmes Bleu-Jaune-Rouge

Avec *Paradigme du Bleu et Jaune* (1975-1976), A. A. synthétise la problématique de la superposition transparente issue des *Aquarelles monochromatiques* et la problématique de *Paradigme*. Pour ce faire, trois opérations sont nécessaires :

(i) considérer comme espace qualitatif "fibre" l'espace du paradigme des couleurs.

(ii) Transformer le paradigme naturellement continu des couleurs en un paradigme catégoriel. Cela correspond, nous l'avons vu, aux deux principes de l'usage exclusif des couleurs primaires et du refus des mélanges.

(iii) Introduire le principe du passage permettant la syntagmation des plages chromatiques.

Le cas le plus simple consiste à se borner à deux primaires, à décomposer  $W$  en cellules égales (carrés ou rectangles) et à adopter pour règles de passage :

- (i) de couvrir à chaque pas deux cellules,
- (ii) d'enchaîner en repartant de la dernière cellule colorée (principe de recouvrement) et,
- (iii) d'alterner les primaires (principe de commutation).

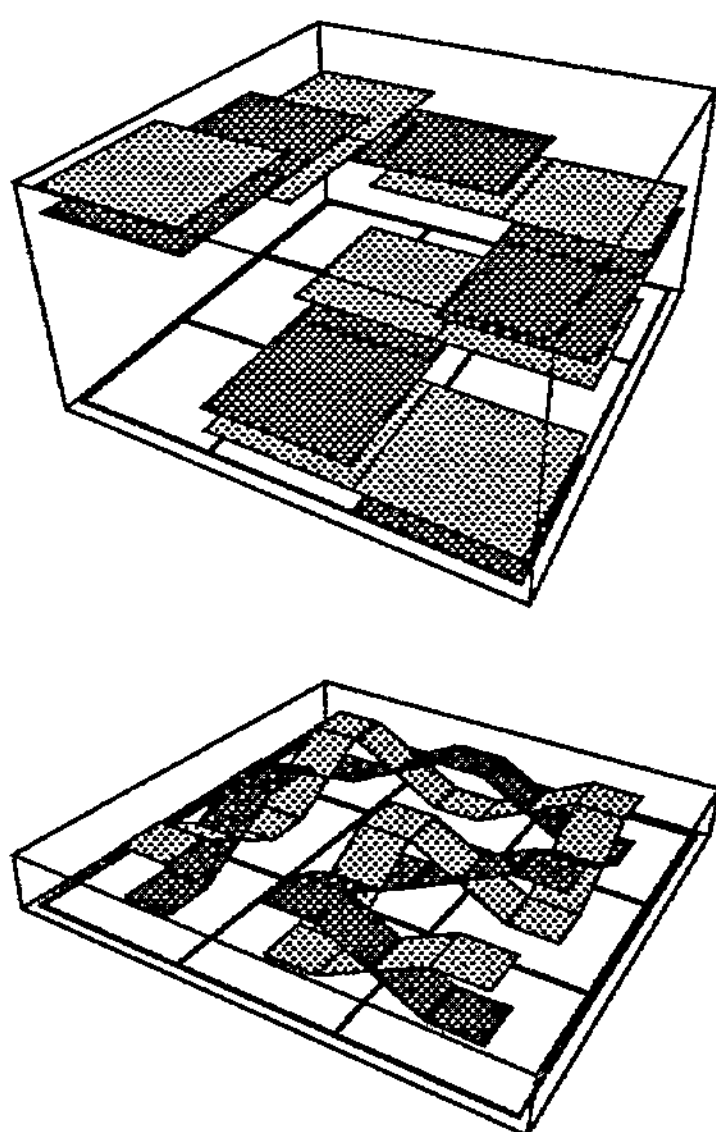


Figure 1

Un exemple de *Sur les Paradigmes*  
 En haut : ordre des passages  
 (point de vue : coin supérieur gauche)  
 En bas : tressage des deux primaires

Nous avons explicité à la Figure 1 l'un des deux exemples simples de diagrammes de lecture donnés par A. A. dans *Sur les Paradigmes* (p. 76). Nous montrons (à partir d'un point de vue correspondant au coin supérieur gauche afin de garantir une meilleure visibilité) d'abord la suite temporelle des passages (l'axe vertical est alors celui du temps), ensuite le *tressage* des primaires qui résulte de l'application des règles (quand on repasse sur elle, une couche initialement "dessus" passe "dessous"). Pour que ces tressages soient facilement visibles et lisibles nous avons réduit de  $2/3$  l'échelle des plages chromatiques.

C'est avec le dispositif — la "machinerie" — de ces nouveaux paradigmes chromatiques que la constitution du temps s'effectue concrètement. Les couches sont comme un "relief infinitésimal" et "mental" (P, 77). Par superposition transparente, elles sédimentent le temps de la production, c'est-à-dire l'histoire des passages. On voit clairement comment s'articule la synchronie "verticale" des épaisseurs et la diachronie "horizontale" de la propagation des couleurs. On voit aussi clairement en quoi la morphologie ( $W, K$ ) est *induite* par la projection du paradigmatisque sur le syntagmatique, et non pas préétablie par juxtaposition de domaines cloisonnés. D'autre part, dans la mesure où les lois de progression de la couleur conduisent à permuter les couleurs à la traversée de chaque frontière de cellule, les événements qui se produisent en fibre sont des permutations des valeurs différentielles (des primaires). On obtient donc effectivement un *tressage* des valeurs au sens mathématique du terme. En effet, mathématiquement parlant, une tresse consiste à se donner  $n$  points distincts  $A_1, \dots, A_n$  sur une droite "départ",  $n$  autres points distincts  $B_1, \dots, B_n$  (une permutation des  $A_i$ ) sur une droite "d'arrivée" et à relier les

points correspondants  $A_i - B_i$  par des "brins". Il est trivial d'enchaîner des tresses (l' "arrivée" de la première devient le "départ" de la seconde, etc.) de façon à obtenir des tresses de plus en plus complexes. En fait, les *types* de tresses à  $n$  brins (deux tresses sont de même type si elles ont le même nombre de brins et si l'on peut passer continûment de l'une à l'autre sans faire croiser leurs brins) constituent une structure algébrique bien connue (et fondamentale) appelée *groupe des tresses* (à  $n$  brins).

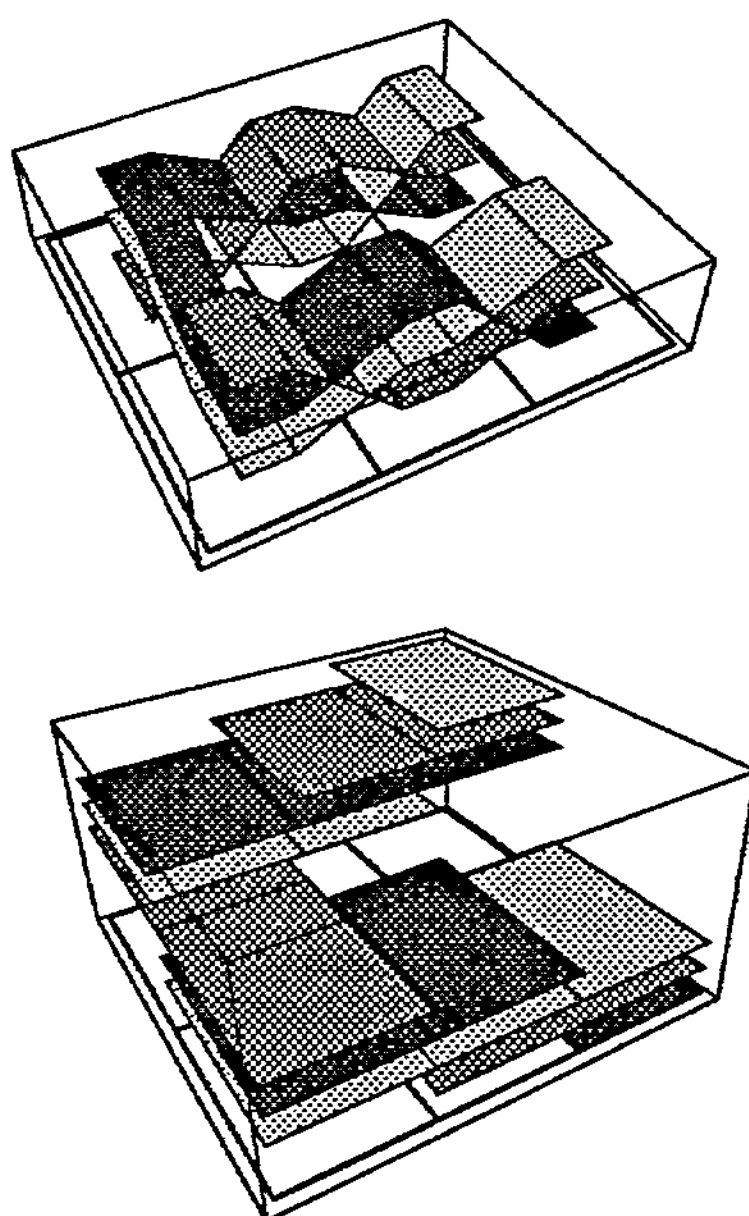
On peut donc dire que les paradigmes bichromatiques explorent en termes de *praxis* picturale une structure formelle bien précise : on considère le "fibré" obtenu en mettant "au-dessus" de chaque point  $w$  de  $W$  une "fibre"  $F$  égale à l'ensemble à deux éléments  $F = \{ B, J \}$  et l'on fait opérer dans les fibres le groupe de permutation  $S_2$  de cet ensemble. Chez A. A., une telle structure (certes mathématiquement élémentaire mais exemplifiant des concepts théoriques non triviaux) est explorée en tant qu'externalisation dans  $W$  d'un paradigme chromatique, c'est-à-dire en termes de syntagmation bidimensionnelle (trajets et passages de la couleur).

On voit comment s'élabore un *langage* spécifique satisfaisant aux *a priori* structuraux de tout langage. Avec leurs couches superposées, les cellules de  $W$  sont comme des *lettres* (combinant des traits) ou comme des *accords* (combinant des tons).  $W$  lui-même est comme un *mot* ou comme une *mélodie* et le *Paradigme* est comme l'univers virtuel des mots ou des mélodies possibles.

Il est essentiel à la compréhension de l'œuvre de pouvoir reconstruire de façon univoque sa genèse, ici la genèse des passages. Pour ce faire, A. A. a inventé la méthode des *réserves*, bandes étroites (des barres) de primaires concentrées aux marges de l'œuvre et fonctionnant comme des indices clefs pour les entrées et les sorties des primaires (avec leur ordre de superposition).

Dans *Paradigme du Bleu, Jaune, Rouge* (1978), ces découvertes tant théoriques que techniques se trouvent approfondies. D'abord le tressage concerne *trois couleurs*. Le groupe de permutations opérant dans les fibres devient donc celui,  $S_3$ , de trois objets. Nous avons représenté à la Figure 2 (cf. page suivante) l'exemple élémentaire donné et repris plusieurs fois dans CT. Nous avons codé les trois primaires par  $B$  = gris foncé,  $J$  = gris clair,  $R$  = gris médian).

On remarquera que les différentes superpositions transparentes des trois primaires produisent six valeurs de brun très proches les unes des autres. L'externalisation du paradigme catégoriel des couleurs débouche donc sur des écarts "infinitésimaux", des vibrations, des fluctuations, autour d'une même couleur. Ce phénomène de réappropriation partielle du *continuum* des couleurs, qui n'est ici qu'une conséquence des principes, deviendra à son tour un principe constitutif à partir de la *Triple suite en Jaune à la gloire de Van Gogh*.



**Figure 2**  
Exemple de tressage des trois primaires  
(cf. CT § 17)  
En haut : le tressage des trois primaires  
 $B, J, R$  (point de vue : coin supérieur  
droit)  
En bas : l'enchaînement des passages

de discontinuités qualitatives qui ne manifestent plus des commutations mais des *disparitions* de couleurs.

Structuralement parlant, le fait est très significatif. Il existe en effet deux types majeurs d'oppositions dans les systèmes structuraux :

- (i) les oppositions dites *qualitatives*, par exemple de type  $B/J$ , et
- (ii) les oppositions dites *privatives*, par exemple de type  $B/\text{non } B$ .

A. A. a retrouvé le principe de l'opposition privative comme un principe *soustractif* appliqué aux couches "infinitésimales" que sont les couches colorées. Le fait est tout à fait remarquable.

Nous avons représenté à la **Figure 3** (ci-contre) l'exemple du § 18 de CT.

### 2.3.2. La "Triple suite en Jaune à la gloire de Van Gogh 1981-1987" De la "cinématique" structurale à la "dynamique" structurale

Les innovations conceptuelles et techniques de la *Triple suite en Jaune à la gloire de Van Gogh* sont nombreuses. La première —conquise dans la *Suite n°1* (Variation 8)— consiste, afin de résoudre le problème du cadre,

Un autre facteur de complexification apparaît si l'on se permet (en changeant les règles) de ne pas toujours recouvrir chaque cellule de  $W$  par trois épaisseurs. Algébriquement parlant, cela consiste :

(i) à adjoindre à l'ensemble des primaires  $\{ B, J, R \}$  un élément  $0$  représentant une couleur *nulle*, c'est-à-dire totalement transparente et fonctionnant comme un élément neutre :  $\{ 0, B \} = \{ B \}$ , etc. ;

(ii) à considérer des *arrangements ordonnés* à trois éléments de  $\{ 0, B, J, R \}$ .

La combinatoire est un peu plus complexe mais les principes à l'œuvre restent stables. L'innovation principale est que l'on dispose maintenant

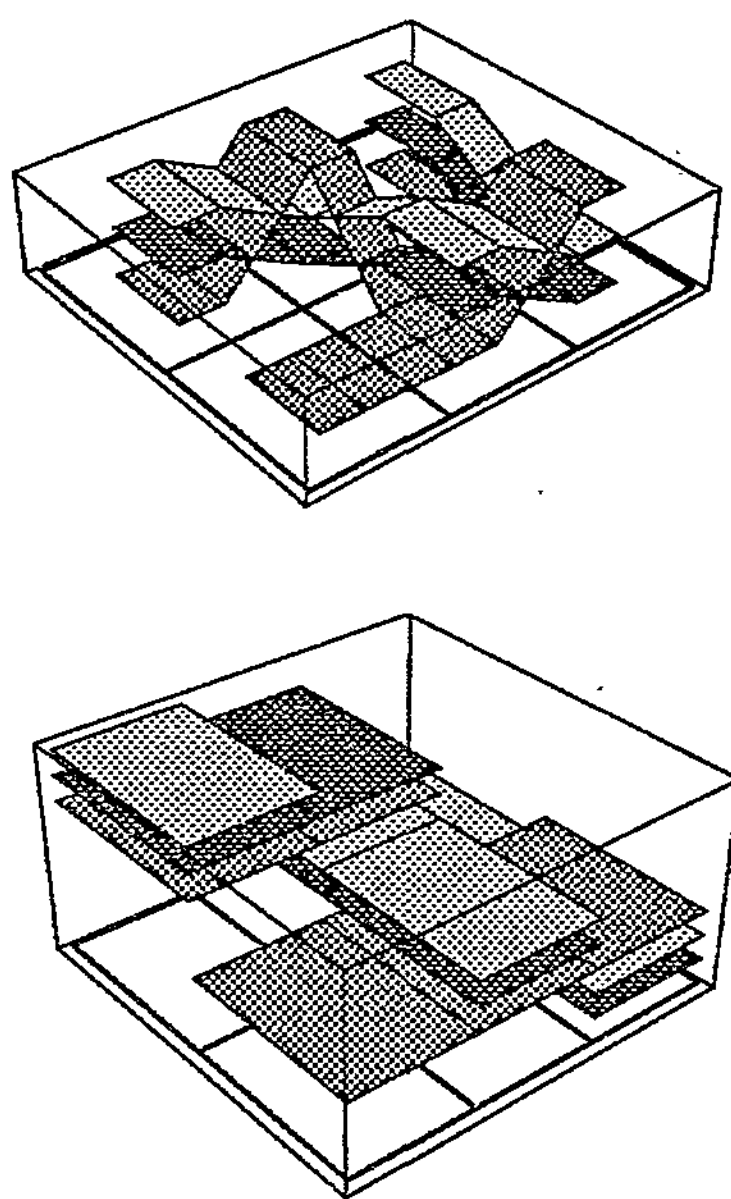


Figure 3

Exemple de paradigme chromatique dont les fibres sont des arrangements ordonnés de 3 éléments de l'ensemble  $\{0, B, J, R\}$

En haut : Le tressage des primaires (point de vue : coin supérieur droit)

En bas : L'enchaînement des passages

à progressivement concentrer dans des réserves les superpositions des trois primaires  $B, J, R$  et à laisser place (il s'agit là d'un "phénomène soustractif") à *une seule* primaire : le jaune  $J$  — la "haute note jaune" du cosmos solaire de Van Gogh, "l'emblème" de sa gloire—, mais *dédoublée* en deux valeurs  $J_1$  et  $J_2$  (Jaune citron/Bouton d'or). En fait les deux Jaunes sont d'abord associés au Rouge dans les premières variations, puis s'en autonomisent progressivement. Dans une telle suite —qui n'est pas vraiment une série car elle possède un principe de clôture—, les éléments devenus "mineurs" que sont les réserves vont permuer d'une variation à l'autre de façon à ce que soient respectées les règles sérielles de l'équivalence des primaires. D'autre part, le *dédoublement* de la primaire  $J$  conduit à son "exaltation objective", la "restriction du clavier chromatique" s'opérant "au profit de différenciations infinitésimales", de micro-écarts différentiels, d'une proximité tonale qui est une "marque diacritique où se projette toute la *résonance* intérieure" (TSJ, 34).

Sur le plan théorique, ce qui est remarquable dans cette évolution est la *réappropriation du continuum chromatique à l'intérieur du type spécifique d'objectivité qui est celle des paradigmes*. Elle transforme en principe constitutif ce qui, dans les paradigmes chromatiques précédents, n'était qu'un effet.

Nous avons vu que le paradigme perceptif des couleurs n'est pas, contrairement aux paradigmes phonétiques et musicaux, naturellement catégoriel. Nous avons vu comment, au moyen des deux principes de restriction chromatique aux primaires et de refus du mélange, A. A. l'avait transformé en paradigme catégoriel. Mais le *continuum* chromatique demeure un phénomène naturel qui doit être pris en compte. Telle est l'opération qu'effectue la *Suite n°2*. Elle applique le schème général



d'externalisation d'un paradigme non plus à un paradigme catégoriel mais à une valeur centrale dédoublée. La conséquence en est la quasi-disparition, l'évanouissement, de la morphologie spatiale  $K$  au profit d'une pure *tensivité* mettant la primaire  $J$  en tension avec elle-même (cf. l'étude de Michel Sicard, *L'effet Van Gogh et le paradigme du sensible*, dans TSJ). En fait, en détournant un lexique physique, on pourrait dire que, étant des valeurs "infinitésimalement" proches,  $J_1$  et  $J_2$  déterminent une sorte de "gradient" chromatique et qu'il s'agit désormais d'explorer ce type de "dynamisme" ajouté à la pure "cinématique" structurale antérieurement conquise.

Dans la *Suite n°2* (Figure 4, ci-dessous), de profondes innovations syntaxiques se font jour. D'abord, les règles régissant la syntagmation (l'enchaînement des passages) s'enrichissent d'un "*principe de retour*" : lorsque la progression d'une couleur la conduit à un bord du support, celle-ci peut sortir du cadre pour revenir ensuite vers l'intérieur. Ce principe d'entrées/sorties permet de considérablement assouplir et varier les chemins de syntagmation. Il apporte une solution, déjà amorcée par les paradigmes chromatiques, "au problème des marges qui avait préoccupé nombre de mes prédécesseurs" (TSJ, 50).

Le cadre change de statut. Il devient désormais une partie intégrante de l'organisation structurale de l'œuvre.

Cet enrichissement des passages possède une finalité. Nous venons de voir que, dans la Variation 8 de la *Suite n°1*, la morphologie  $K$  s'évanouit au profit d'une vibration et d'une tensivité de la couleur. Mais comment éviter l'homogénéité ? Comment *manifestar morphologiquement* la tensivité dynamique ou, plus précisément, "la confrontation dynamique (...) entre *forces* et *couleurs* (quantités et qualités)" (TSJ, 54).

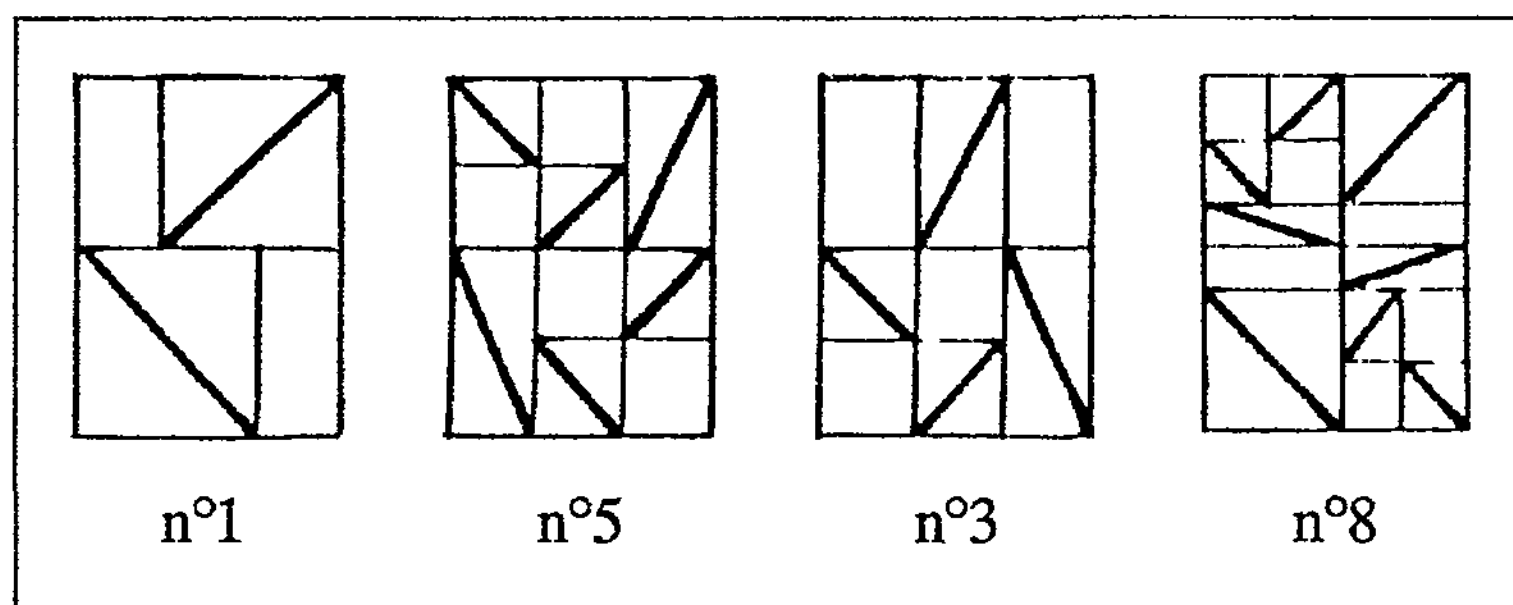


Figure 4  
*Suite en Jaune n° 2* : lignes de tension de la couleur

Ce problème fondamental — qui, répétons-le, correspond à la conquête d'un dynamisme spécifique qui soit cohérent avec la cinématique structurale (passage du moment "cartésien" d'A. A. au



moment "leibnizien") — est résolu par l'introduction de *diagonales* fonctionnant comme *des lignes de tension internes* de la couleur. Le long de telles lignes, deux plages chromatiques (qui maintenant peuvent être non seulement d'un ou deux rectangles mais d'un demi rectangle ou d'un rectangle et demi) se raboutent comme le long d'une suture, ce qui "révèle les lignes de force résultant d'une rencontre qui se joue en les points de contention de la pulsion des deux jaunes" (TSJ, 52).

"Lorsque deux grandes plages de jaune se bordent, on voit une couture de couleur plus intense surgir au moment où elles se touchent" (Michel Butor, TSJ, 69).

Cela permet de complexifier la géométrie des passages tout en préservant la cohérence des règles de l'enchaînement syntagmatique.

Avec les lignes de tension fonctionnant comme lignes de force, un nouveau principe constitutif apparaît, celui de *l'articulation a priori* des espaces externes *W*. Dans les paradigmes chromatiques, la division en cellules des espaces externes est induite par l'externalisation d'un paradigme catégoriel. Or les obliques tendant les lignes de tension sont indépendantes d'une telle externalisation. Elles constituent une morphologie *prédonnée* dans l'espace externe *W*. Bien sûr, cette morphologie —cette trame déployant une modularité rythmique— résulte elle-même de l'application de règles précises. Mais elle préexiste à la syntagmation. Les rapports entre les dimensions paradigmaticque et syntagmaticque s'approfondissent donc : l'externalisation et la syntagmation devront désormais s'harmoniser avec cette donnée supplémentaire.

L'invariant de base constitué par la paire de diagonales antagonistes d'un damier 2 x 2 devient lui aussi soumis à la générativité intrinsèque du paradigme, non seulement à la générativité combinatoire, mais aussi à la générativité issue de la division des cellules. En itérant le procédé, on obtient des *champs* de lignes de force qui sont animés de riches mouvements *ago-antagonistes* (opposition, rotation progressive, torsion, etc.) et supportent de subtiles propriétés *de symétrie* (fort bien décrits par Michel Butor et Michel Sicard dans leur dialogue *Tournesols* (TSJ)).

Quant à la *Suite n°3* (où le Rouge de la *Suite n°1* fait retour), elle introduit essentiellement la technique des lignes de tension *soustractives* : au lieu de se suturer, bord à bord, deux plages diagonales d'un des Jaunes (*J<sub>2</sub>* par exemple) laissent entre elles un espace, une fente, à travers lequel le Jaune sous-jacent (*J<sub>1</sub>*) devient visible. On voit comment les opérations conceptuelles constitutives de la science picturale d'A. A. possèdent la rare capacité de constamment pouvoir se *réinvestir* au cours de son progrès.

Considérons par exemple, la *Variation n°7* de la *Suite n°3* dont le diagramme de lecture est présenté p. 119 de TSJ. Elle est déjà fort complexe. Nous avons reconstruit à la Figure 5 (a et b) l'ordre des



Quant à la Figure 6, elle représente l'œuvre obtenue par la superposition des plages ainsi que leur évolution temporelle (pour des questions de lisibilité nous avons accentué le recouvrement le long des diagonales).

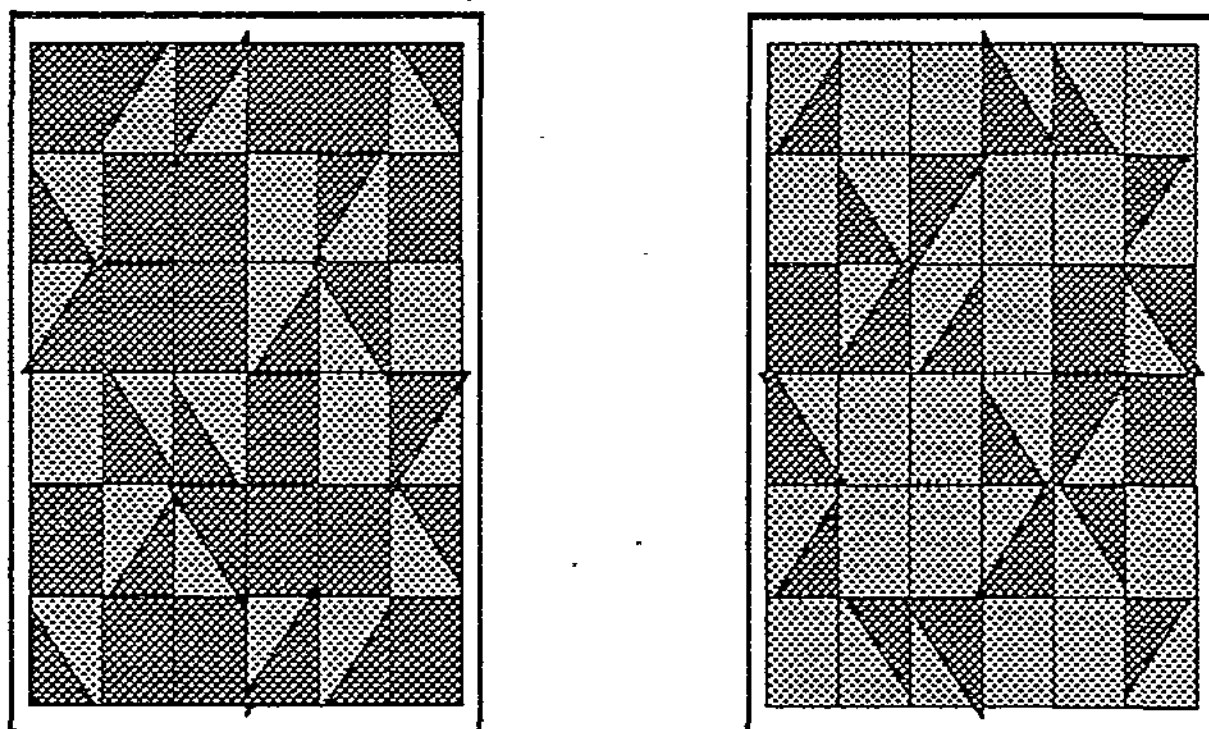


Figure 6

Plusieurs choses sont à remarquer dans un tel exemple :

(i) les *bifurcations* (dédoublément) de trajet en certains points critiques. Elles sont autorisées par les changements de direction des passages.

(ii) La complexification des cheminements que permettent les entrées-sorties temporaires. Une fois temporairement sortie, la couleur reste "en attente" pendant que se termine le remplissage de la partie concernée de la Variation (cf. par exemple la sortie 3 de  $J_1$ , la continuation 4-5-6-7 du remplissage du coin haut-droit, suivie de la rentrée 8 de  $J_1$ ).

(iii) La richesse de composition musicale qu'autorisent les nouvelles techniques de passage.

(iv) La façon dont —contrainte encore une fois esthétique *et* éthique— le thème rythmique de l'ago-antagonisme des diagonales se trouve absolument respecté.

(v) Le temps vécu considérable devant être dépensé pour mener l'œuvre à son terme, puisque plusieurs heures s'écoulent entre chaque passage. Ce suspens du temps scandé par les actes picturaux que sont les passages, font de l'œuvre une méditation, peut-être même une prière.

### Pour conclure

Mais, en définitive, à l'instar de la musique, quels effets sémiotiques d'un autre niveau —anagogique— peuvent produire ces dispositifs théoriques et abstraits, d'un si grand raffinement ? Car leur ultime *sémiotité* ne saurait être la schématisation spatio-temporelle de principes sémiotiques universels. De même que la peinture figurative (qu'on songe par exemple à *L'Agneau mystique* de Van Eyck) peut donner à voir la transcendance divine, de même l'abstraction peut montrer l'indicible.

Pour proposer une hypothèse concernant le sens anagogique, il faut revenir à la quête de possession du temps, en ce qu'elle manipule des contenus profonds, ceux précisément de vie et de mort. Démarche, rappelle A. A., éminemment symbolique et "dérisoire".

A. A., suggérons-nous, est un Maître. Mais qu'est-ce qu'un Maître, sinon celui qui se tient entre la mort et les autres ? Entre la Chose et nous. J. Lacan, à qui nous devons ces dénominations et définitions, rappelle que la Chose, le Réel sont insoutenables ("Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder en face", dit La Rochefoucauld).

La Chose est comparable au fantôme revêtu du drap, lequel nous "dissimule" de l'invisible, de l'indicible.

A. A. est un Maître : il jette sur la Chose, obstinément, ses admirables toiles. Si efficacement que quelque chose du réel s'y trouve pris et retenu : le *temps* ; que la Chose, si somptueusement parée sous les multiples strates colorées et transparentes, en devient soudain visible, présentable, soutenable, estimable, émouvante.

La contemplation des œuvres d'A. A. nous autorise une rencontre qui eût été, sans lui, anéantissement.

Comme l'étreinte fugitive entre le poursuivant et l'Aube d'Été, vêtue, elle, des mots du poème :

"Je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps" (A. Rimbaud, "Aube", *Illuminations*).

E. H. E. S. S. (Paris)

I. U. F. M. (Orléans-Tours)

E. I. D. O. S (Tours)