

Theo van Doesburg, *Composition arithmétique*, 1929-1930, huile sur toile, 101 x 101, Winterthur, Kunstmuseum, © akg-images

# Peinture du temps, musique de l'étendue, ou les réversibilités du réductionnisme

Greenberg / Boulez, Reinhardt / Feldman,  
Buren / Grisey, Rahm / Hervé

Au sortir des deux Guerres mondiales, des protagonistes importants de la plupart des domaines artistiques ont réduit leur médium à des constituants ultimes, voire à des éléments essentiels. Je ne me demanderai pas ici s'il y a relation de cause à effet ou simple concomitance entre cette remise en ordre de l'art et ces événements de l'Histoire. Je voudrais plus simplement faire apparaître, en me limitant à la peinture et à la musique, comment le réductionnisme théorisé et élaboré dans les années 1950-1960 a parfois abouti à son inverse. En cherchant en effet à réduire toujours plus les éléments constitutifs de leur médium, certains peintres ont trouvé une temporalité qui appartenait plutôt à la musique, réalisant par conséquent une peinture du temps, tandis que certains compositeurs, en opérant une réduction analogue sur le fait sonore, ont en quelque sorte déployé celui-ci dans l'espace, découvrant une musique de l'étendue. Les disparités observées dans ce cadre réductionniste me permettront, en élargissant le propos, de montrer que la perception des œuvres de l'art se distingue en fonction des *déterminants de la réception* qu'elles mettent en place. La critique du réductionnisme que certains courants ont ensuite élaborée, contestant notamment

l'autonomie contextuelle et référentielle, me conduira à déterminer les *interactions de la référence* que les œuvres de l'art sont susceptibles de produire, dès lors qu'elles prônent au contraire l'élargissement.

## Réductionnisme 1 : le virtuel et la règle

C'est au mouvement De Stijl qu'il revient d'avoir opéré, à partir des années 1920, la première réduction systématique de la peinture à des éléments simples. Ce fut d'abord le fait de Mondrian, au cours de sa période néoplasticiste. La couleur, réduite aux trois primaires (jaune, rouge, bleu), se combine au noir de quelques lignes et au blanc du fond pour découper la toile verticalement et horizontalement de toutes les manières possibles, selon un système qui a pour règle la plus apparente de refuser toute symétrie. Cette réduction a moins pour propos de « purifier » la peinture de sa part représentative, en la rendant donc « abstraite », selon le terme aujourd'hui en usage, que de faire « prendre conscience qu'il y a des *lois bien précises qui gouvernent les éléments constructivistes de la composition et leurs inter-rapports inhérents*<sup>1</sup> ». Bref, le néoplasticisme a d'abord pour intention de produire des effets de compréhension. C'est pourquoi

du reste, pour autonomes qu'elles soient vis-à-vis de tout contexte, les toiles de Mondrian conduisent leurs regardeurs à projeter leurs constructions asymétriques sur les éléments du champ visuel ordinaire susceptibles de s'y prêter et font donc partie des œuvres qui, selon la formule de Nelson Goodman, « induisent une réorganisation de notre monde habituel<sup>2</sup> ». De surcroît, si Mondrian ne distribue les lignes et les plans de ces peintures que selon l'horizontale et la verticale – contrairement à Theo van Doesburg, dont les compositions dynamiques admettent l'oblique –, les toiles de la série des *Compositions dans le losange* sont toutefois disposées sur la pointe. Se découpant alors sur le mur, la toile paraît cadrer un fragment de peinture continuée au-delà de ses bords. Ainsi, la *Composition dans le losange avec quatre lignes jaunes* de 1933 permet au regardeur d'en prolonger virtuellement les lignes à l'infini, voire d'en déduire un quadrillage, dont elles constitueraient le départ.

Parallèlement, van Doesburg radicalisa cette posture constructiviste avec le Manifeste de l'art concret. Il y déclarait notamment que « l'œuvre d'art [devait] être entièrement conçue et formée par l'esprit avant son exécution<sup>3</sup> ». En témoigne la *Composition arithmétique* de 1930, toile carrée, où la position d'un carré noir sur la pointe et dont les proportions sont déterminées par le quart inférieur droit de la toile, permet de déduire, par répétition, une succession d'autres. Chaque nouveau carré noir s'inscrit en effet selon le même principe dans le quart supérieur gauche, laissé vierge et en quelque sorte considéré comme une nouvelle toile de départ. Quatre carrés de cette suite seulement sont actualisés et cet arrêt s'explique sans doute par le fait que le quatre renvoie au carré, seule figure admise sur la toile. Mais cet arrêt n'empêche évidemment pas le regardeur de prolonger virtuellement cette composition arithmétique sur ses deux côtés, soit en extension en obtenant une toile virtuelle de surface à chaque fois quatre fois plus grande jusqu'à l'infini, soit en diminution en faisant tendre la surface des carrés noirs obliques vers zéro, dans le coin supérieur gauche de la toile. Bref, œuvre à la fois virtuelle et réglée, cette composition arithmétique permet au regardeur de comprendre le principe de son engendrement et d'en effectuer les prolongements selon des règles précises. Elle sup-

pose une participation active du regardeur, qui, pour minimale qu'elle soit encore, s'exerce sans le secours de la moindre information extérieure.

À l'opposé, en un sens, de nombreuses peintures abstraites de la même époque, dont les compositions arbitraires ont pour seule justification d'avoir « purifié » la peinture de sa part représentative, le réductionnisme de Mondrian et de van Doesburg a donc plutôt pour mobile de faire émerger des procédures réglées et virtuelles qui induisent une nouvelle manière de comprendre les œuvres de l'art. Aussi le principe des œuvres réglées et virtuelles, s'il est à la base de la peinture qu'ont développée les Concrets suisses (Max Bill, Richard-Paul Lohse et d'autres), l'est-il tout autant de travaux qui, s'étant détachés du cadre du tableau, ont importé ce principe vers des dispositifs tout autres. C'est principalement le cas, parmi les protagonistes de l'art minimal et conceptuel, des *Wall Drawings* de Sol LeWitt, ainsi, bien sûr, que des travaux *in situ* de Daniel Buren, qui permettent au regardeur d'entrer dans un jeu réglé assez complexe et le transforment pour une part en co-auteur<sup>4</sup>.

C'est à partir de ces mêmes années 1920 que Schoenberg, rompant avec sa période atonale libre, commence à mettre en application sa « méthode de composition avec douze sons n'ayant de rapports qu'entre eux<sup>5</sup> ». Avec ce dodécaphonisme sériel, la musique revendique elle aussi un principe de construction systématique. Sans entrer ici dans des détails trop techniques, disons qu'une composition dodécaphonique se construit sur la base d'une série faite des douze notes de la gamme chromatique, à partir de laquelle les autres séries sont obtenues par diverses relations de symétrie (rétrograde, renversement, renversement du rétrograde). Les notes apparaissant dès lors en quantité égale échappent à toutes les hiérarchies du système tonal. Ce faisant, Schoenberg a redonné au paramètre des « hauteurs » (les notes) une place prépondérante que la période atonale lui avait pourtant fait perdre, au bénéfice du timbre. De plus, les relations entre les séries jouent sur des « phrases » insuffisamment segmentées pour être perceptibles à l'écoute. Mais mon propos n'est pas ici de faire la critique du sérialisme schoenbergien, mais de m'intéresser à la réduction qu'en a opérée Anton Webern.



Sol LeWitt, à g : *Wall Drawing #242, Lines 40 inches (100 cm) long from the midpoints of straight lines towards specified random points on the wall. (The specific location of the points is determined by the drafter)*, 1975, description au crayon à mine noire, lignes au pastel noir, Collection M. et Mme Buren, Paris ; au centre : *Wall Drawing #305, The location of one hundred random specific points. (The locations are determined by the drafter)*, 1977, description au crayon à mine noire, pastel noir, LeWitt Collection, Chester (Conn.) ; à dr. : *Wall Drawing #274, The location of six geometric figures. (The specific locations are determined by the drafter)*, 1975, description au crayon à mine noire, pastel noir, Chicago, The Art Institute of Chicago, acquis grâce à des dons antérieurs de Judith Neisser et Leigh Block ; fonds d'acquisition Norman Waite Harris, © photo Centre Pompidou Metz / Rémi Villaggi

Dans certaines des œuvres sérielles de ce disciple de Schoenberg, la série qui leur sert de base s'appuie elle-même sur une cellule, réduite à six notes (*Symphonie* op. 21), quatre (*Quatuor à cordes* op. 28, *Variations pour orchestre* op. 30), voire trois (*Concerto pour neuf instruments* op. 24), à partir de laquelle les autres groupes de notes de la série (respectivement un, deux ou trois) s'obtiennent selon les mêmes principes de symétrie qui permettent d'obtenir une série à partir d'une autre. Parce qu'elles sont élaborées à partir d'un motif restreint de notes dont toutes les autres sont déduites, ces œuvres réordonnent le sérialisme schoenbergien, en le rendant mieux accessible à la perception et en faisant émerger ce qu'on pourrait appeler, par analogie avec van Doesburg, une composition arithmétique du son. Celle-ci est d'ailleurs d'autant plus perceptible que les changements instrumentaux tendent à souligner le passage d'un sous-groupe de la série à un autre. Il résulte de cette instrumentation de la structure de la série que la continuité sonore très fluide s'obtient bien qu'elle ne cesse de passer d'un ou plusieurs instruments à un autre et, par conséquent, d'un point de l'espace instrumental à un autre. Bref, la composition arithmétique du son, ainsi conçue par Webern, fait émerger une mobilité de l'espace sonore que l'on avait

jusqu'à jamais entendue – le paradoxe étant que cette mobilité trouvée par le réductionnisme le plus extrême n'est pas sans lien avec celle d'un monde sonore ambiant peut-être réorganisable.

### Réductionnisme 2 : le médium «vrai»

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, la réduction de la peinture et de la musique à des éléments simples, voire à des constituants ultimes, a été reposée avec, d'un côté, l'expressionnisme abstrait de la peinture américaine et, de l'autre, la généralisation de la série dodécaphonique de Schoenberg. Ainsi, pour Clement Greenberg, qui théorisa la peinture américaine des années 1950-1960, cette dernière avait «encore un chemin relativement long à faire avant d'être réduite à son essence vitale [*viable essence*]<sup>6</sup>». Cherchant dans ce but à «définir les limites<sup>7</sup>» du médium pictural, il décréta que l'«élément singulier» de la peinture était «la surface plane à deux dimensions, [qui] est la seule condition que la peinture ne partage avec aucun autre art<sup>8</sup>». C'est pourquoi, ajoutait-il, «les peintres contemporains se sont orientés vers cette surface plane à l'exclusion de tout autre chose<sup>9</sup>». Cette «surface littérale» délivrant la peinture de son «espace tridimensionnel illusoire<sup>10</sup>», celle-ci allait pouvoir explorer les rapports de ses constituants ultimes enfin

«purifiés» : la ligne, la couleur, la forme. Greenberg s'est d'abord appuyé pour cela, comme on sait, sur l'œuvre de Jackson Pollock, dont la technique du *dripping*, qui consiste à faire goutter de la peinture à partir d'un pinceau en mouvement sur une toile posée à plat, rassemble, en un seul geste, ces trois constituants. Et l'agencement de ces éclaboussures, chacune assez indéterminées dans son tracé, produit une texture uniforme, non hiérarchique, sur toute la surface de la toile, bref des «peintures *all-over* [...], couvertes d'un bord à l'autre par des motifs identiques espacés régulièrement comme le dessin d'un papier peint, et qui suggèrent ainsi de répéter le tableau au-delà de son cadre à l'infini<sup>31</sup>». La comparaison avec le papier peint est toutefois tout à fait excessive, car la régularité du *all-over* pollockien n'a rien d'une répétition mécaniquement exacte. Il est du reste également très excessif de parler d'illusionnisme à propos de la représentation de la troisième dimension, car il y a loin de la simulation d'un espace par une surface plane aux illusions perceptuelles, comme peut par exemple en procurer la spirale de Frazer, ensemble de cercles concentriques disposés sur des motifs dessinés en biais, faisant percevoir ces cercles comme une spirale continue, et qu'il est impossible de voir autrement.

C'est au cours des mêmes années 1950 que Boulez, Karlheinz Stockhausen et Luigi Nono, rejoints ensuite par Luciano Berio et Bruno Maderna, ont réalisé la généralisation de la musique sérielle, parfois aussi nommée sérialisme intégral, en étendant le principe de non-hiérarchie que la série dodécaphonique de Schoenberg réservait à la seule hauteur. Sous l'impulsion notable de Boulez, ils définirent quatre composantes «fondamentales», les hauteurs, les durées, les intensités et les timbres, indépendantes entre elles et égales en droit, et c'est l'exploration de leurs rapports qui allaient constituer le nouvel espace sonore qu'ils appelaient de leurs vœux<sup>32</sup>. Cette réduction de la musique à ces composantes fondamentales est déclarée inéluctable, car «tout musicien, ajoute Boulez, qui n'a pas ressenti [...] la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE<sup>33</sup>». Sans préciser ici davantage, disons qu'il est vite apparu que le sérialisme intégral des années 1950 était dénué de validité acoustique et perceptuelle, si bien qu'il a dû être largement amendé et assoupli<sup>34</sup>.

On pourrait presque lui appliquer cette sentence de John Searle : «Il est possible de faire du bon travail sur la base de fausses hypothèses, mais c'est inutilement difficile<sup>35</sup>.» Quoi qu'il en soit de ces réserves, Greenberg avait, non sans acuité, relevé dès 1948 un principe de non-hiérarchie commun à la série dodécaphonique de Schoenberg et à la peinture de Pollock :

*De même que Schoenberg donne à chaque élément, à chaque son de la composition une égale importance – différente mais équivalente –, le peintre all-over rend tous les éléments et toutes les zones de son tableau équivalents en termes d'accentuation et d'importance. Comme le compositeur de musique dodécaphonique, le peintre all-over tisse son œuvre d'art en mailles serrées dont chaque point récapitule le mode d'unité. Que les variations sur l'équivalence introduites par un peintre comme Pollock soient parfois si discrètes que l'on y voit au premier abord une uniformité hallucinatoire, et non pas une équivalence, ne fait qu'en rehausser l'effet d'ensemble<sup>36</sup>.*

En réalité la parenté est beaucoup plus forte avec la série généralisée, car le maintien continu d'une absence de hiérarchie entre les quatre constituants du fait sonore implique d'organiser ceux-ci selon des textures uniformes non orientées temporellement, bref *all-over*. Aussi les œuvres sérielles de cette époque enchaînent-elles des «moments» qui, pris isolément, apparaissent non évolutifs ou, si l'on préfère, relèvent d'un traitement homogène du temps musical. Afin d'éviter la monotonie qu'un tel principe risquerait d'entraîner, les plages uniformes ainsi composées sont au maximum différenciées les unes des autres dans leurs enchaînements, comme en témoignent les pièces instrumentales du *Marteau sans maître* de Boulez (1954). Certes – et c'est une différence de taille –, il n'y a pas dans la musique sérielle généralisée d'invention comparable à celle du *dripping*. L'*instrumentarium* boulézien se distingue toutefois de celui de Webern en ce qu'il multiplie les instruments résonants en ajoutant au piano les percussions non occidentales comme le xylophone et le marimba, ainsi que le vibraphone électrique, plutôt emprunté au jazz. Cette caractéristique est à la base – je vais y revenir – de l'une des réversibilités du réductionnisme sériel. En revanche, comme les agencements de textures élaborés à l'intérieur de ce postulat sériel égalitariste



Jackson Pollock, *Number 26 A, Black and White*, 1948, peinture sur toile, 205 x 121,70, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, © photo Centre Pompidou, Mnam-Cci, Dist. RMN-Grand Palais / Adam Rzepka

ne font l'objet d'aucun réglage perceptible, ils offrent la sensation d'une improvisation libre, qui rejoint l'indéterminé du *dripping* pollockien. Sous prétexte de revendiquer une certaine « liberté » de forme, cette sensation d'arbitraire me semble d'ailleurs parfois seulement servir à masquer la faiblesse d'un projet formel mal repérable, quand, à l'inverse, Iannis Xenakis, György Ligeti, Steve Reich puis les spectraux ont mis en œuvre des processus de transformation éminemment perceptibles.

Cela dit, et bien que, d'un point de vue stylistique, il y ait loin de l'expressionnisme des *drippings* de Pollock au raffinement policé des textures libres de Boulez, les peintures du premier et les musiques du second procèdent des trois mêmes principes : réduction à des composantes essentielles, indétermination du détail, uniformité *all-over* par souci de non-hiérarchie. Si, plus encore que leurs prédécesseurs réductionnistes des années 1920-1930, Greenberg et Boulez théoricien se sont laissés aller à des déclarations intempestives, en affirmant que les solutions qu'ils préconisaient étaient les seules possibles, c'est qu'ils ont cru, comme on sait, avoir découvert l'essence de leurs médiums respectifs, qu'auraient jusque-là cachée

la représentation constituée par la perspective en peinture, et en musique le thématisme constitué par le système tonal. Bref, ils eurent l'illusion d'avoir trouvé leur médium « vrai » et d'en avoir mis au jour les constituants ultimes. Mais, ainsi que l'évolution de ces domaines artistiques l'a par la suite largement montré, il n'y a pas de médium vrai, il n'y en a que des descriptions déterminées par des bases théoriques plus ou moins manifestes ou par la prise en compte de découvertes scientifiques (théorie de la couleur, acoustique, lois de la perception, etc.). Et ces descriptions sont en effet susceptibles d'entraîner des transformations dans l'ordre de la production artistique.

Puisqu'il se constitue en éliminant tout ce qui ne procède pas de son essence, ce réductionnisme essentialiste prône la séparation des différents domaines artistiques et *a fortiori* l'autonomie des œuvres vis-à-vis de leur lieu d'accueil et de leur contexte. Ainsi, et pour s'en tenir à la peinture, si les représentants du mouvement De Stijl, en raison du choix des éléments premiers auxquels ils la réduisirent, pouvaient appliquer leurs compositions plastiques à l'architecture, cette possibilité est refusée à ce second réductionnisme, qui se tient de toute façon à l'extrême

opposé d'un réglage artistique possible de l'ensemble du champ visuel, tel que les travaux *in situ* de Buren en dresseront plus tard le projet. Mais il me semble que ce réductionnisme fait également l'objet d'une double limitation référentielle, qui tient à la manière dont ces œuvres ne cherchent en un sens qu'à se référer aux constituants ultimes qu'elles « exemplifient », pour emprunter à la terminologie théorique de Goodman<sup>27</sup>. D'un côté en effet – et bien qu'il soit heureusement impossible d'empêcher un récepteur de référer quoi que ce soit à quoi que ce soit d'autre, selon des voies diverses –, ces œuvres tendent à gommer toutes les références externes plus ou moins explicites qui pourraient advenir et, de l'autre, comme elles ne sont réglées ni dans leur organisation, perçue comme indéterminée voire arbitraire, ni dans leurs prolongements virtuels, elles conduisent à un abaissement de leur autoréférentialité, laquelle n'atteint que le niveau d'organisation le plus général. Il résulte de cette double limitation que les textures *all-over* de Pollock et de Boulez évoquent surtout celles des arts décoratifs savants, dont certains entrelacements sont – soit dit en passant – autrement plus complexes, sans pour autant empêcher leur repérage.

Mais le paradoxe est que ce cadre réductionniste, commun à la peinture et à la musique de ces années-là, n'a pas empêché certains peintres de trouver une temporalité qui appartenait plutôt à la musique, soit une peinture du temps, et certains compositeurs de trouver la solution symétrique, en faisant entendre la musique dans une dimension qui appartenait plutôt à la peinture, à savoir l'étendue. Et de montrer ainsi que ce réductionnisme était en réalité réversible.

#### Réversibilité 1 : Morris Louis et Ad Reinhardt

C'est à Morris Louis, avec les *Unfurled Paintings*, et à Ad Reinhardt, avec les *Ultimate Paintings*, qu'il revient d'avoir opéré cette réversibilité du réductionnisme pictural. Réalisée entre 1961 et 1962, la série des *Unfurled Paintings* (« peintures déployées ») compte une centaine de toiles. Dans l'étude méticuleuse qu'il leur a consacrée, Michel Gauthier en a donné cette description synthétique :

*L'on peut donc synthétiquement décrire les Unfurled comme des toiles de grand format [plus larges que hautes] dont le centre est non-peint, et dont*

*les côtés gauche et droit sont occupés par des coulées de peinture se donnant comme telles, aux couleurs variées, et traversant obliquement, de bord à bord, le champ pictural*<sup>28</sup>.

Tout comme Pollock, Morris Louis ne se sert pas du pinceau pour peindre, il fait couler de la peinture acrylique à même une toile non apprêtée, si bien que les toiles de cette série, comme celles des autres qu'il a réalisées, sont des imprégnations. Ce qui frappe d'abord dans les *Unfurled*, c'est leur grand évidement central. Cadré par les deux groupes de coulures colorées qui lui font occuper la place centrale de la toile, le fond blanc tend de ce fait à être perçu comme figure, alors que les coulures, rabattues sur les bords, peinent à être perçues comme telles. Autrement dit, cette disposition renverse le rapport figure / fond habituel, établissant une absence de hiérarchie selon une procédure très différente de celle du *all-over* pollockien. Ce qui retient ensuite l'attention dans les *Unfurled*, c'est que les coulées de peintures qui ont imprégné la toile sont à la fois des lignes, des couleurs, des formes et le dessin d'un procès temporel. Tandis qu'elles s'efforcent d'un côté de ne représenter aucune figure, elles représentent de l'autre le processus de leur réalisation, dont les coulées de couleur sont la trace : la peinture acrylique a visiblement été versée sur une toile, dont l'inclinaison, voire le probable mouvement, ont déterminé le trajet des différentes coulures, que la présence de « coulées secondaires<sup>29</sup> » rend d'autant plus perceptible. Bien plus, l'accrochage de la toile, qui montre les coulures se dirigeant vers le bas, comme si elles étaient soumises à la gravitation, favorise la reconstitution du processus temporel de production, représenté par le trajet linéaire des coulures. Mais leur obliquité conduit à relativiser aussitôt cette impression première en faisant opérer à la toile, non encore montée sur châssis, des mouvements virtuels qui purent être ceux de sa réalisation. Bref, tout est en place pour que le renoncement à toute représentation de figure cède la place à la représentation d'un processus temporel de production, soit une peinture du temps. Ce basculement très inattendu me semble faire, outre leur beauté, tout l'intérêt des *Unfurled*.

Peu d'œuvres ont sans doute conduit le réductionnisme aussi loin que les *Ultimate Paintings* d'Ad Reinhardt. Elles se répartissent en trois groupes, les



Morris Louis, *Beta Kappa*, 1961, acrylique sur toile, 262,30 x 439,4, Washington, National Gallery of Art, gift of Marcella Louis Brenner 1970.21.1

*Red* et les *Blue Paintings*, réalisées entre 1950 et 1953, puis les *Black Paintings*, réalisées à partir de 1954. L'artiste en a exposé l'esthétique négative dans un texte manifeste intitulé «Art-as-Art» (littéralement «L'art en tant qu'art») :

*La seule tâche pour un artiste véritable, la seule peinture à faire, c'est la peinture d'une toile d'un format unique – selon un même projet et un seul moyen formel, une même couleur monochrome, une même division linéaire dans chaque direction, une même symétrie, une même texture, un seul mouvement du pinceau à main levée, selon un même rythme, de façon à tout fondre dans la dissolution et l'indivisibilité, à fondre chaque toile dans une uniformité et une non-irrégularité générales. Ni lignes ni motifs, ni formes ni compositions ni représentations, ni visions, ni sensations, ni impulsions, ni symboles, ni signes, ni empâtements, ni décorations ni couleurs ni représentations, ni plaisir ni douleur, ni accidents ni ready-made, ni objets, ni idées, ni relations, ni attributs, ni qualités – rien qui ne soit l'essence même de l'art. Tout doit devenir irréductible, non reproductible, imperceptible, et exclure l'« utilisable », le « manipulable », le « vendable », tout*

*ce qui peut s'échanger, se collectionner, se saisir*<sup>20</sup>.

Bref, la seule tâche possible pour un peintre, ce sont les *Ultimate Paintings* ; à qui lui demanda un jour pourquoi il n'en était pas ainsi pour tous les peintres actuels, il répondit non sans humour : « Cela reste pour moi un grand mystère<sup>21</sup>. » Quant à l'autonomie contextuelle, elle est revendiquée comme jamais, car « le seul lieu convenant à l'art en tant qu'art est le musée des beaux-arts<sup>22</sup> ». Chaque *Ultimate Painting* s'appuie d'abord sur une grille régulière, dont les rectangles ou les carrés sont seulement distingués par des différences de plus en plus infinitésimales de rouge, de bleu, puis de noir, si bien que les deux premières séries (*Red* et *Blue*) la laissent encore percevoir, tandis qu'elle devient à la limite du perceptible avec la troisième (les *Black Paintings*). Cette grille régulière provient moins de Pollock que de Mondrian, lequel l'a expérimentée avant sa période néoplasticiste – Greenberg n'y avait vu d'ailleurs qu'un manque de dessin et de composition<sup>23</sup>. Les *Ultimate Paintings* sont peints ensuite au pinceau, dont les traces sont effacées par d'autres passages de pinceau, de sorte qu'ils ne présentent que des surfaces mates et unies. Cette base « sublimi-

nale<sup>24</sup>», selon la formule d'Yve-Alain Bois, déterminée à la limite des seuils perceptifs, les *Ultimate Paintings* se bornent en un sens à la faire voir.

Mais cette saisie ne s'effectue pas sans paradoxe. Les différences de couleurs étant établies à la limite des seuils perceptifs, il arrive que la perception vacille et crée l'illusion de différences qui n'existent pas. Ainsi en est-il de *Abstract Painting Blue*, une toile carrée de 76,2 x 76,2 cm, peinte en 1953. Vue de loin, ou rapidement, elle semble divisée par une grille égale de trois par trois délimitant neuf carrés, distingués par des différences infimes de bleu. Mais s'il l'observe de près, le regardeur s'aperçoit que seules les bandes hautes et basses sont divisées en trois, celle du milieu étant parfaitement monochrome. Bref, son cerveau ayant complété la prégnance perceptive de la grille, le regardeur avait cru voir la bande médiane également divisée en trois carrés. Ce basculement perceptif s'apparente à une illusion d'une manière bien plus certaine que la simulation de la troisième dimension sur une surface plane. Il montre aussi que le projet de Reinhardt est très proche des ambiguïtés perceptives que Turrell avec ses dispositifs lumineux développera plus tard. Ceux-ci font en effet voir des surfaces planes, qui se révèlent, lorsqu'on s'en approche, des volumes lumineux cadrés par une cloison dont les chants, taillés en biseau, se réduisent à une ligne, et derrière laquelle des sources d'éclairage invisibles sont placées.

Mais avec la série terminale des *Black Paintings*, les distinctions de noir étant presque infra-perceptives, le regardeur croit d'abord avoir affaire à des monochromes, et ce n'est qu'au bout d'un long moment que la grille commence à lui apparaître, même s'il lui est impossible de savoir si elle est actualisée en entier ou s'il l'invente en partie. Lors de la rétrospective du MoMA à New York en 1991, il lui fallait même recadrer son champ visuel avec ses deux mains afin de neutraliser la blancheur des murs sur lesquels les toiles étaient accrochées. Quoi qu'il en soit, la peinture émerge au cours d'un processus temporel qui ne procède plus d'un temps de la production, comme avec Morris Louis, mais d'un temps de la perception. Dit autrement, il s'agit d'une peinture du temps, émergeant à partir de ses propriétés physiques, sans s'y réduire, en lien avec des facultés perceptives. Et cette peinture du temps n'est pas sans évoquer la façon

dont notre conscience émerge de processus neuro-physiobiologiques auxquels elle ne se réduit pas<sup>25</sup>. Ainsi les *Black Paintings* de Reinhardt, qui passent pour l'une des peintures les plus réductionnistes qui soit, renvoient-elles à un mécanisme majeur de la vie de l'esprit, tout en suggérant, du moins pour un œil occidental, qu'elles font aussi le deuil de la peinture.

#### Développement 1 : les déterminants de la réception

L'analyse de ces quelques œuvres «réductionnistes» montre qu'elles se différencient les unes des autres en raison des *déterminants de la réception* qu'elles mettent parallèlement en place. Et ces différences outrepassent peut-être leur cadre réductionniste. Les *Black Paintings* de Reinhardt font partie de ces œuvres qui s'actualisent en révélant les mécanismes spécifiques de la perception qui permettent de les appréhender. Si Turrell revendique aujourd'hui explicitement le recours à ce processus («la perception est le médium»), on peut en faire remonter l'histoire au moins aux impressionnistes et, plus particulièrement, à Monet. En disposant les touches de pinceaux suivant des principes déduits de la nature de la lumière, les impressionnistes ont reconstitué le mélange optique qui s'opère en effet sur l'œil du regardeur. Or cette façon de penser les opérations de l'art en continuité, voire en simultanéité, avec les mécanismes de la perception – donc avec les caractéristiques biologiques du sujet percevant – revient à admettre dans le champ artistique des approches qui ont été proposées par d'autres champs de la connaissance. C'est, en philosophie de l'esprit, le «naturalisme biologique<sup>26</sup>», défendu par John Searle, qui réfute le dualisme corps / esprit; c'est, en anthropologie, la position de Philippe Descola invitant à penser «par-delà nature et culture<sup>27</sup>». Si Monet a parfois été taxé de «naturaliste» au sens péjoratif du terme, il pourrait faire aujourd'hui plutôt figure de précurseur en ayant pensé la peinture en continuité avec la physique de la lumière et les capacités perceptives du regardeur. C'est du moins ce qu'indique le fait que Gérard Grisey et Philippe Rahm aient signalé les parentés respectives de la musique spectrale et de l'architecture météorologique avec le travail du peintre.

C'est toute la différence de Monet avec Cézanne, lequel ne s'y était pourtant pas trompé : «Monet, ce n'est qu'un œil... mais, quel œil<sup>28</sup>!» Préférant toutefois



Paul Cézanne, *Le Rocher rouge*, 1895, huile sur toile, 92 x 68, Paris, Musée de l'Orangerie, © photo RMN-Grand Palais / Hervé Lewandovsky

«être peintre par les qualités mêmes de la peinture<sup>29</sup>», Cézanne enjoignait plutôt de «traite[r] la nature par le cylindre, la sphère, le cône<sup>30</sup>». C'est cette position «antinaturaliste» ou supposée telle, qui a suffi à faire de lui, via le cubisme, le père de la peinture constructiviste. Cette posture conduit à proposer des principes d'organisation conçus de façon indépendante par rapport à la perception et dont la compréhension passe davantage par l'analyse. Mais cette relative indépendance comporte différents degrés, déterminant autant de modalités de la réception. Plus une œuvre est complexe, plus il appartient au regardeur d'en repérer les principes, voire les règles et leurs prolongements virtuels. La réception se fait alors en plusieurs temps : l'appréciation première, l'analyse, puis le report de cette analyse sur la perception de l'œuvre. Quand l'œuvre est moins complexe, ce report se fait plus rapidement, la perception analytique tendant à se superposer à la perception phénoménale. Il arrive aussi que les principes mis en œuvre soient seulement des principes d'engendrement et qu'ils ne soient donc tout simplement pas perceptibles. La réception se réduit alors à l'imposition d'effets mal compréhensibles, que cela soit le fait d'un certain objectivisme «structuraliste» postulé indépendamment des mécanismes intersubjectifs de la perception (comme le sérialisme intégral à ses débuts) ou d'une revendication plus ou moins avouée d'«expressionnisme», supposée en rémunérer le défaut.

Mais il est encore une tout autre manière de déterminer la réception des œuvres, c'est celle postulée par Duchamp. Selon lui, quand «la peinture était littéraire ou religieuse», elle était «mise au service de l'esprit», mais «plus un tableau fait appel au sens, plus il dev[ient] animal<sup>31</sup>». Condamnant sous ce prétexte «l'aspect physique de la peinture<sup>32</sup>», il en vient à cette conclusion : «Voilà la direction que doit prendre l'art : l'expression intellectuelle, plutôt que l'expression animale. J'en ai assez de l'expression "bête comme un peintre"<sup>33</sup>.» Il est surprenant que Duchamp ait été à ce point aveugle (ou ait fait semblant de l'être?) aux effets de connaissance produits par l'impressionnisme, principal objet de ses critiques. Et que, pour s'y opposer, il ait plaidé la cause du dualisme corps / esprit le plus éculé, celui qui induit un art d'idées et une soumission des aspects sensibles aux intentions

préalables de l'artiste. C'est du reste un peu une maladie de l'art contemporain que d'exposer des œuvres dont les cartels présentent des intentions que ces mêmes pièces sont incapables de faire percevoir par elles-mêmes. Mais les êtres biologiques que nous sommes percevoient les opérations de l'art qu'on leur destine selon des mécanismes fort complexes, qui ne recourent que de façon très variable, et parfois nulle, les idées préalables et les intentions d'auteur.

Ces déterminants de la réception ne sont évidemment pas exclusifs les uns des autres. Ainsi toute œuvre est-elle susceptible de procéder d'un «concept», qui ne lui est pas nécessairement préalable et peut être livré à la réception.

### Réversibilité 2 : Morton Feldman et Boulez

Libérer la musique occidentale, au moins partiellement, de son temps mesuré habituel afin de la faire plutôt entendre dans l'étendue d'un espace, voilà ce à quoi me semblent être parvenus deux compositeurs que, pour le reste, tout oppose : Morton Feldman et Pierre Boulez. Leur façon d'envisager la place de l'artiste tout d'abord : discret, Morton Feldman, espérait que «l'on se souviendra[it] de [lui] par son nom complet» car la réduction du nom au seul nom propre «installe dans l'histoire<sup>34</sup>, et déclara, un jour à Paris : «Pour la plupart des compositeurs, Boulez, c'est Napoléon, non<sup>35</sup>?» Mais c'est surtout leur conception de la musique qui marque leur opposition, très bien résumée par cette phrase du compositeur américain : «Boulez, dit-on, ne s'intéresse pas nécessairement à la manière dont une œuvre sonne; il met plutôt l'accent sur la construction d'une œuvre. Moi, je m'intéresse seulement à ce que je perçois<sup>36</sup>.»

Feldman s'est revendiqué de la peinture américaine, dont il a côtoyé plusieurs protagonistes importants. Ce sont surtout les représentants du *colorfield painting* dont il paraît le plus proche, tels Barnett Newman ou Mark Rothko dont certaines des toiles colorées ont, comme l'écrit Greenberg, «une surface si grande que [leurs] bords restent hors ou en tout cas à la périphérie du champ visuel<sup>37</sup>». Le compositeur a sans doute essayé d'en trouver l'équivalent en inventant ce qu'on pourrait appeler le «*soundfield music*», le son en question étant celui d'une note jouée sur un instrument, bref, la hauteur instrumentale. Pour



Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-1951, huile sur toile, 242,2 x 541,7, New York, The Museum of Modern Art, gift of Mr. and Mrs. Ben Heller, acc. n. : 240.1969, © Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence

Feldman en effet, « la hauteur est une chose somptueuse<sup>38</sup> », comme l'est la couleur pour les peintres dont il se sent proche. Cependant, précise-t-il, « je ne peux pas entendre une note si je ne connais pas son instrument. Je ne peux pas noter une note à moins de connaître immédiatement son registre. Je ne peux pas écrire une note à moins de connaître sa forme suggérée dans le temps<sup>39</sup>. » C'est dire que Feldman se tient à l'opposé de l'interchangeabilité des hauteurs à la base des douze sons du système sériel et qu'il se donne pour règle d'explorer toute l'étendue du registre instrumental simultanément, en faisant entendre, comme il le conseilla à un jeune compositeur allemand, « aigu, médium, graves, *alles zusammen* [tout cela à la fois]<sup>40</sup>. » Le champ sonore ainsi minimalement défini, il en étire parfois démesurément les dimensions (certaines de ses dernières œuvres des années 1980 durent plusieurs heures), de façon que l'auditeur, privé de toute saisie globale, puisse s'y immerger. Enfin, la musique se constitue à partir de brefs *patterns* assez simples, que le compositeur soumet à deux opérateurs, le « changement » et la « répétition », qui ne cessent d'interférer, car « le changement devenant ce qui se transforme en

répétition, [...] la répétition se met à changer<sup>41</sup>. Il y a d'ailleurs là quelque chose du second Wittgenstein, car dans ses dernières œuvres Feldman passe autant de temps à s'interroger sur la façon dont quelques notes peuvent sonner instrumentalement que l'auteur des *Recherches philosophiques* en met à s'interroger sur la façon dont fonctionnent quelques mots. L'on conçoit que cela ne puisse pas vraiment contenter les amateurs de constructions sophistiquées, mais cela permet à Feldman « d'obtenir du temps dans son existence non structurée<sup>42</sup>. » Bref, ses « compositions ne sont, dit-il, réellement pas du tout des "compositions". On devrait les appeler toiles de temps<sup>43</sup>. » Parce qu'elles s'émancipent du temps structuré de la musique occidentale, les œuvres de Feldman prennent sereinement place dans l'espace où elles sont jouées.

Si Boulez est parvenu à un résultat comparable dans certaines de ses œuvres, c'est selon des voies évidemment différentes, qui n'exigent pas les durées feldmaniennes, bien au contraire. Certes, en raison de leur statisme, les textures sérielles échappent déjà à la directionnalité de la musique tonale jugée trop dirigiste. Mais Boulez complète ce refus d'un temps orienté en intégrant dans certaines de ses œuvres

des moments qui procèdent à une suspension du temps et font du coup entendre la musique dans une dimension spatiale. Une technique très simple permet d'y parvenir : il suffit de laisser résonner un agrégat instrumental jusqu'à son extinction pour obtenir un objet musical qui, échappant au temps mesuré, se déploie dans un espace atemporel. Cette résonance non mesurée peut aller du simple au complexe, selon qu'elle mobilise un ou plusieurs instruments résonants, dont les profils d'extinction plus ou moins longs peuvent en outre se mélanger. Cette résonance effective, ou si l'on veut « naturelle », obtenue avec des instruments que l'on frappe (piano, percussions...) ou que l'on pince (guitare...), Boulez la combine avec une résonance « artificielle », obtenue par des trilles ou des tenues de cordes ou de vents. On trouve des exemples de cette résonance non mesurée dès *Le Marteau sans maître*, dans la première moitié de la quatrième pièce, où des résonances du vibraphone viennent s'intercaler dans les pauses du discours en donnant l'impression de constituer la résonance des blocs sonores qui les précèdent. À la fin du deuxième livre des *Structures pour deux pianos* (1961), de brefs motifs ornementaux, écrits dans le médium, viennent doucement colorer la longue résonance produite par une section jouée dans l'extrême grave. Mais c'est surtout *Éclat*, courte pièce de neuf minutes pour quinze instruments (1965), qui, de ce point de vue, fait presque figure de manifeste. D'abord, parce que

les instruments résonants offrent des résonances longues (piano, vibraphone, cloches tubes), courtes (mandoline, guitare, cymbalum, célesta) ou intermédiaires (glockenspiel, harpe), combinables entre elles. Ensuite, parce que ces résonances non mesurées peuvent être artificiellement prolongées par des trilles ou simulées, souvent en arrière-plan, par des tenues des vents (flûte alto, cor anglais, trompette, trombone) et des cordes (alto, violoncelle). Enfin, parce que les départs de beaucoup de sections ne sont pas mesurés non plus et, même si l'auditeur ignore que c'est le chef qui décide au dernier moment de l'entrée des instruments, il perçoit l'effet d'une nouvelle suspension temporelle. Bref, tout concourt dans ce bref morceau à ce que la composition se libère du temps mesuré occidental pour se déployer dans l'étendue d'un espace acoustique.

On se prendrait, cela dit, à rêver de « toiles de temps » résonant dans l'étendue, d'une musique qui conjuguerait les répétitions changeantes de Feldman avec les résonances non mesurées de Boulez. Mais l'histoire n'a, à l'époque, pas retenu cette combinaison, dont aujourd'hui – la musique spectrale étant passée par là – s'approche peut-être l'œuvre de Hugues Dufourt.

#### Développement 2 : les interactions de la référence

Aussi différentes qu'elles soient, les *Unfurled Paintings* de Morris Louis, les *Ultimate Paintings* d'Ad Reinhardt,

Daniel Buren, *Le Pavillon coupé, découpé, taillé, gravé*, travail *in situ* et en relief, pavillon Français, Biennale de Venise, Venise, 1986, détails © DB-Adagp Paris



la musique de Morton Feldman et la brève pièce *Éclat* de Boulez, poussant le réductionnisme à ses limites extrêmes, parviennent toutefois à ne pas s'y réduire, à ne pas céder à l'essentialisme. Elles basculent même chacune dans des dimensions qui excèdent leur domaine propre, tendant à rendre réversibles certains aspects de la peinture et de la musique. Elles montrent aussi qu'il n'est sans doute guère possible d'aller plus loin dans cette direction pour ce qui est de l'exploration de la ligne, de la couleur et de la forme sur une surface plane, de la combinaison de notes instrumentales pour une pièce de concert. Et cette butée tient au fait que le réductionnisme se prive à la fois de toute relation avec le lieu d'accueil des œuvres (c'est l'autonomie contextuelle) et avec la référence (c'est la limitation référentielle). Le premier «interdit» a été levé par la pensée de l'art *in situ*. Le second par un mécanisme que j'appelle les *interactions de la référence*, qui s'est surtout manifesté dans des travaux conçus dans le souci d'un élargissement de l'art.

*Le Pavillon coupé, découpé, taillé, gravé*, travail *in situ* et en relief que Buren a conçu pour le pavillon Français de la Biennale de Venise en 1986, en offre un exemple simple. Comme le plan de ce pavillon dispose, suivant une symétrie presque caricaturale, une salle centrale principale, flanquée de deux salles latérales plus petites et donnant sur une autre salle au fond, Buren a coupé le bâtiment en deux dans le sens de la longueur, seules les parties à droite étant travaillées. Un vélum, confectionné avec du tissu rayé blanc et jaune, recouvre les moitiés droites des verrières de la salle principale et de la salle du fond, ainsi que toute la verrière de la salle latérale de droite, en diffusant différemment la lumière du jour qu'il filtre. Les murs des parties droites présentent sur toute leur hauteur différentes actualisations de l'«outil visuel», ces bandes de 8,7 cm alternativement blanches et colorées qui constituent aussi le dessin du vélum. Ceux de la salle principale, à moitié travaillée, font alterner les noirs des lattes de formica de 8,7 cm de largeur avec les blancs du mur/support, à intervalles de mêmes dimensions, tandis que, dans la salle latérale de droite, le formica noir est remplacé par du formica bleu. Dans la salle du fond, les murs correspondant au côté «travaillé» de la salle ont été gravés à intervalles réguliers de 8,7 cm chacun, de façon qu'une bande

sur deux de l'outil visuel laisse apparaître les briques qui constituent les murs du bâtiment, tandis que les autres bandes conservent leur couche de ciment et de plâtre peint en blanc. Or cette «gravure» du mur, si elle a d'abord pour fonction – autoréférentielle – de manifester une concrétisation inédite de l'outil visuel, qui l'apparente ainsi à une sorte de bas-relief, a aussi pour aptitude d'évoquer simultanément les nombreux bâtiments de Venise dont les briques apparaissent sous les crépis délabrés. Creusé pour faire saisir l'une des nombreuses actualisations auxquelles l'outil visuel est susceptible de donner lieu, il ouvre non moins sur Venise. Bref, ce dispositif fait interagir au même endroit une autoréférentialité forte avec une référence assumée – parce que contextuelle – à un élément externe. Et si le travail *in situ* est susceptible de telles interactions de la référence, c'est parce que, pour Buren, le contexte est le médium, autrement dit, il est décomposable selon l'ensemble de ses propriétés à partir desquelles le travail peut advenir.

Le cycle *Les Espaces acoustiques* de Gérard Grisey, œuvre manifeste de la musique dite «spectrale», qui enchaîne six pièces allant progressivement d'un seul instrument à un orchestre entier, en offre un autre exemple. À la fin de *Transitoires*, cinquième pièce du cycle, faisant déjà appel à l'orchestre, un agrégat à l'allure de carillon sonnait à toutes volées (et qui alterne avec un agrégat de bruit lui-même évolutif) se transforme progressivement en une citation de *Prologue* pour alto seul, la pièce qui ouvre le cycle. Or, outre que le principe de transformation spectral relève du «morphing» et est donc parfaitement repérable à l'écoute, ce passage concilie une référence à des sonorités festives extérieures avec un type d'autoréférentialité particulièrement forte, celle de l'autocitation. Cette conciliation de deux «voies de la référence» *a priori* inconciliable offre un plaisir cognitif dont se prive à tout coup un certain réductionnisme sériel, puisque la sensation d'improvisation qu'il entretient affaiblit l'autoréférentialité et que toute référence externe est, autant que faire se peut, bannie. C'est pour avoir affiné l'unité conceptuelle de base de la musique, qui passe de la note à la fréquence, que la musique spectrale a pu unifier l'ensemble des phénomènes sonores au sein d'un même système acoustique susceptible d'intégrer tous les

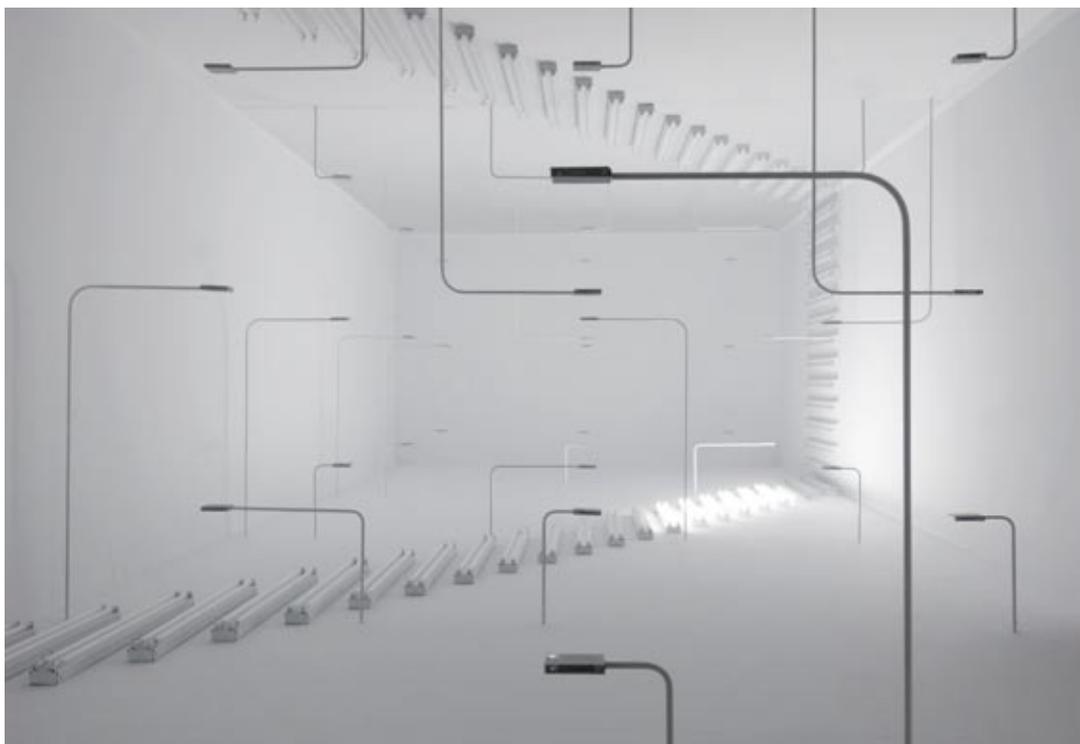
sons, de l'électronique « pure » aux sons concrets. La description du phénomène sonore sur laquelle elle s'appuie a été construite par les découvertes de l'acoustique, ce qui ne lui donne évidemment pas le statut d'un prétendu médium « vrai ». C'est en tout cas pour avoir choisi une unité conceptuelle de base plus fine, la fréquence plutôt que la note, que la musique spectrale est parvenue à élargir le domaine musical à l'ensemble du champ sonore. Ainsi que l'a expliqué le néodarwinien Richard Dawkins, la biologie a accompli un saut analogue lorsqu'elle prit pour unité première du vivant, non plus l'organisme individuel, mais le gène. Car, si les effets d'un organisme individuel se limitent à lui-même, ceux « d'un gène ne se limitent pas au corps individuel dans lequel il se trouve<sup>44</sup> ». De la même manière Philippe Rahm, avec l'« architecture météorologique », redéfinit le médium de l'architecture à partir des propriétés météorologiques de l'espace que sont la température, l'humidité relative et l'intensité lumineuse, voire à partir de propriétés physiologiques. « En renversant [ainsi] l'ordre hiérarchique entre la fonction et le climat », Rahm fait l'hypothèse d'une architecture qui « pourrait ne pas répondre à un usage préétabli » et « dont la fonctionnalité émergerait “comme par hasard” de problèmes ou de solutions climatiques<sup>45</sup> ». Aussi, tout comme la musique spectrale, l'architecture météorologique propose-t-elle des espaces évolutifs qui, brouillant les limites entre naturel et artifice, permettent de nouvelles interactions de la référence.

### Réductionnisme 3 : récusation / amplification

Quoi qu'il en soit de ces interactions, le réductionnisme a fait l'objet dès les années 1960 de critiques, dissymétriques selon que celles-ci se produisaient dans le domaine pictural ou dans le domaine musical. Pollock, Louis et Reinhardt, morts assez jeunes, ce sont les générations suivantes qui se sont attelées à cette tâche, alors qu'en musique, celle-ci est revenue à Berio et Stockhausen, pourtant restés fidèles à la pensée sérielle. Cette contestation s'est opérée selon deux voies, à l'intérieur d'un médium respecté en tant que genre ou en excédant au contraire ses limites. Si, d'un côté, nombre de peintres du pop art ont réintégré des images qui respectent la condition de planéité chère à Greenberg, peignant des motifs bidimension-

nels (dollars de Warhol, drapeaux américains de Jasper Johns, miroirs de Roy Lichtenstein), de l'autre, les protagonistes de l'Art minimal et conceptuel ont réalisé des œuvres outrepassant la distinction générique peinture/ sculpture et indissociables du lieu de leur exposition (cubes de miroirs de Robert Morris, néons de Flavin, *Wall Drawings* de Sol LeWitt).

La musique a parallèlement témoigné d'évolutions analogues, mais sans avoir donné lieu à la même division entre courants antagonistes. Si, avec le troisième mouvement de sa *Sinfonia* (1968), Berio a su élargir les textures hétérophoniques du sérialisme par l'intégration et le savant montage des matériaux les plus divers (texte dans tous ses états, objets trouvés, citations), le second mouvement de la pièce, « O King », fait entendre des sensations harmoniques inédites à partir de la simulation d'une réverbération acoustique. Stockhausen a réussi une conjonction analogue avec *Hymnen* pour sons concrets et électroniques (1967), qui, d'un côté, explorent des régions harmoniques issues de l'électronique et, de l'autre, intègrent les objets sonores les plus identifiables qui soient, les hymnes nationaux. Et avec *Momente* (1962-1964/69), dont un « moment », placé selon les versions au début ou après l'entracte, se raccorde aux applaudissements du public, le compositeur allemand a expérimenté les manières dont une œuvre pouvait se relier aux caractéristiques contextuelles de la salle de concert. Boulez, lui, est resté le chantre de l'autonomie référentielle et contextuelle. Raréfiée après la composition d'*Éclat*, augmentée en 1970 de *Multiplies* pour orchestre, sa production ne comporte au cours des dix ans qui suivent que *Rituel in memoriam Bruno Maderna* pour orchestre divisé en huit groupes – dont les « tempos divergents » peuvent ne pas entretenir de rapports mesurés. Puis, à partir des années 1980, Boulez profitera de ses activités de chef d'orchestre et de directeur de l'Ircam pour amplifier les effets d'une écriture inchangée dans ses principes. L'orchestre est le premier amplificateur. Ainsi, parmi les *Notations* pour grand orchestre, la deuxième, notamment, cherche à obtenir le maximum d'effet sur l'auditeur, « une certaine complexité [de l'écriture] fai[san]t passer la “grossièreté” de l'impact<sup>46</sup> ». Mais la complexité étant mal perceptible à l'écoute, l'effet produit est assez simpliste, la musique se réduisant à sa combinatoire



Philippe Rahm architectes, *Météorologie d'intérieur*, 2006, vue de l'exposition «Approaches for Tomorrow», Centre canadien d'architecture, 18 oct. 2006-10 juin 2007, courtesy Philippe Rahm, photo Michel Legendre, CCA

et ne produisant aucun effet d'émergence, comme y parvient en revanche Berio dans *Formazioni*, avec ses sensations d'espace harmonique. L'électronique est le second amplificateur. Alors que celle-ci a conduit Stockhausen et les spectraux à proposer de nouvelles descriptions du phénomène sonore et à en déduire des principes d'écriture, Boulez la réduit à un simple prolongement spatialisé de la résonance instrumentale, pour constituer un flux ornemental souvent sans rapport mesuré avec les instruments, dont le silence est le grand absent – excepté la fin de *Répons*. C'est sans doute pourquoi – alors que dès 1967 Stockhausen a réalisé une longue et magnifique section d'électronique pure à partir de l'hymne russe au début de la troisième région d'*Hymnen* – Boulez n'est parvenu à écrire que les deux interstitiels d'*...explosante-fixe...*, assez pauvres et qui n'excèdent guère deux minutes. Le partisan de l'autonomie contextuelle qu'il est resté ne se sert au fond de l'électronique que pour étendre le pouvoir de l'œuvre indépendamment des propriétés des lieux où elle est jouée. Mais il est vrai que l'autonomie est un peu la maladie de la musique contemporaine. Il est vrai aussi que Boulez n'avait pas vu – il n'est certes pas le seul – que certains des

sonnets de Mallarmé, qu'il a mis en musique, ne sont pas dissociables, et par conséquent pas autonomes, de la page qui constitue leur support – *Une dentelle s'abolit* surtout, qui narre la façon dont le texte est engendré à partir de ses sonorités («une mandore/ Au creux néant musicien») pour aboutir au rectangle visuel formé par le pavé de texte se découpant sur la page («Telle que vers quelque fenêtre») – et que les mettre en musique, c'est un peu comme mettre les «colonnes» de Buren à la Défense.

Si Boulez a favorisé la musique spectrale en tant que chef d'orchestre et directeur de l'Ircam, ce qui est tout à son honneur, il a récemment déclaré, sous prétexte que les instruments ne peuvent réaliser qu'approximativement la décomposition fréquentielle de l'électronique, puisqu'ils ajoutent l'étagement fréquentiel de leurs différents timbres, qu'elle était une utopie, certes généreuse, mais que, «au fond, elle n'a[vait] pas de sens<sup>47</sup>». Grisey, au contraire, tenait précisément à cette approximation, qui permet le glissement de l'univers instrumental vers l'univers électronique, de concilier deux univers sonores construits à partir de descriptions *a priori* inconciliables. Récuser l'autonomie référentielle et contextuelle en reliant



Jean-Luc Hervé, vue de *Germination*, concert-installation pour ensemble instrumental et électronique, puis dispositif sonore et végétal, créé au ManiFeste/Ircam le 10 juin 2013 © photo Astrid Verspiieren

l'œuvre aussi bien à des références externes, qu'elle fait voir autrement, qu'à des caractéristiques de son lieu d'accueil, c'est également articuler, par le biais de leurs propriétés communes, des champs qui ne peuvent apparaître sinon que juxtaposés. C'est s'offrir à terme la possibilité de faire émerger un art à partir d'un autre, voire à partir de l'environnement quotidien. C'était au demeurant le projet de *Germination*, de Jean-Luc Hervé, pour ensemble et électronique, créé pour le dernier festival ManiFeste de l'Ircam, en juin 2013. L'espace de projection de l'Institut, où l'œuvre devait être donnée, est une salle située sous la place Stravinsky, dont la dalle sépare les deux espaces de façon tout à fait imperméable. *Germination* a pour projet de « traverser cette surface afin de faire apparaître au grand jour la musique du sous-sol<sup>48</sup> ». Si, pendant le concert, la musique donnait l'impression, perceptible, de s'orienter progressivement vers le

haut, ce concert en sous-sol était continué par une partie électro-acoustique donnée en surface, sur la place. En paraissant ainsi croître tout en s'élevant vers l'aigu, *Germination* se réfère au monde végétal, dont elle emprunte certains principes (vitesse de croissance et ramification) pour ses organisations rythmique et mélodique. Puis, empruntant un escalier de secours débouchant à l'air libre, sur la place, l'auditeur-regardeur pouvait voir que l'analogie végétale était plus qu'une analogie et qu'elle s'était concrétisée : un dispositif de pousses végétales, visualisant la diffusion de la partie électro-acoustique privée de l'image des instruments, était inséré dans les interstices entre les dalles. Conçue à partir des caractéristiques de son contexte, l'œuvre vient transformer celui-ci en retour, tout en se référant à une discipline, qu'elle articule à sa composition.

La récente *Dérive 2* de Boulez en revanche, pour onze instruments dont trois résonants (piano, vibraphone et marimba), terminée en 2006, propose cinquante minutes de textures non hiérarchisées, sans lien avec leur contexte, cela va sans dire, donc autonomes, évoluant dans une couleur harmonique et rythmique peu variée, et dont l'enchaînement donne toujours le sentiment de l'improvisation. Avec ce morceau, le plus long qu'il ait écrit d'un seul tenant, la texture libre se présente même sous l'aspect d'une longue broderie combinatoire, aussi virtuose que raffinée dans la multiplication de ses combinaisons, exempte au maximum de toute référence externe, et qui forcerait presque l'admiration à voir qu'au fond, pour Pierre Boulez compositeur, depuis les années 1950, rien n'a eu lieu.

## Notes

Cet article est écrit en marge d'un essai en cours, *Les Déductions de l'art. Un récit transverse*, pour lequel j'ai obtenu en 2002 une allocation de recherche du CNAP, l'ouvrage s'intitulant alors *Les Contingences de l'art. Une critique de la notion de postmodernisme*. Dans la préface de cet ouvrage, je prends congé des catégories générales de « modernité », modernisme et postmodernisme, raison pour laquelle ces termes peut-être attendus n'apparaîtront pas ici.

1. Piet Mondrian, « L'art plastique et l'art plastique pur » (1920), trad. du néerlandais par A. Hazan, dans Charles Harrison & Paul Wood (eds), *Art en théorie 1900-1990. Une anthologie*, Paris, Hazan, 2007, p. 416.
2. Nelson Goodman, « La Fabrication des faits », *Manières de faire des mondes*, trad. de l'anglais par M.-D. Popelard, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 137.
3. Cité dans Serge Lemoine, *Mondrian*

et *De Stijl*, Paris, Hazan, 1987, p. 67 et 69.

4. Je me permets de renvoyer à la monographie que j'ai consacrée à Daniel Buren (*Daniel Buren*, Paris, Flammarion / Cnap, 1<sup>re</sup> éd. 2001, éd. augmentée 2012) et, plus particulièrement, au chapitre « Virtualités », ainsi qu'à l'analyse que j'ai donnée des *Deux plateaux* et des règles que cette sculpture *in situ* met en place.
5. Formule utilisée par Schoenberg le 17 février 1923 pour annoncer son

- invention à Berg et Webern. Voir Daniel Parrochia, *Philosophie et musique contemporaine. Le nouvel esprit musical*, Paris, Champ Vallon, 2006, p. 49.
6. Clement Greenberg, «Peinture à l'américaine» (1955-1958), *Art et Culture. Essais critiques*, trad. de l'anglais par A. Hindry, Paris, Macula, 1988, p. 227.
  7. *Id.*, «La Peinture moderniste» (1961-1965), trad. de l'anglais par A. Baudouin, dans *Art en théorie 1900-1990*, op. cit., p. 832.
  8. *Ibid.*, p. 833.
  9. *Ibid.*
  10. C. Greenberg, «Peinture à l'américaine», art. cité, p. 238.
  11. *Ibid.*, p. 236.
  12. Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Denoël / Gonther, coll. «Médiations», 1963, p. 37.
  13. *Id.*, «Éventuellement», *Relevés d'apprenti*, Paris, Le Seuil, coll. «Tel quel», 1966, p. 149.
  14. J'ai développé cette question à partir de la critique que la musique spectrale a faite de la musique sérielle dans le chapitre «La musique spectrale», *Révolutions sonores. De Mallarmé à la musique spectrale*, Paris, M.F., coll. «Répercussions», 2010, p. 54-58.
  15. John R. Searle, *La Redécouverte de l'esprit*, trad. de l'anglais par C. Tiercelin, Paris, Gallimard, coll. «essais», 1995, p. 265.
  16. C. Greenberg, «La Crise du tableau de chevalet» (1948), *Art et Culture*, op. cit., p. 174.
  17. N. Goodman, «Les Voies de la référence», N. Goodman & Catherine Z. Elgin, *Esthétique et connaissance. Pour changer de sujet*, trad. de l'anglais par R. Pouivet, Combas, Éditions de l'Éclat, coll. «Tiré à part», 1990, p. 17-34.
  18. Michel Gauthier, «La Diagonale du fond, À propos des *Unfurled Paintings* de Morris Louis», *Les Cahiers du Mnam*, n° 60, été 1997, p. 53. Cette étude postule que le projet des *Unfurled* est de déjouer toute représentation iconique et que toutes les opérations qu'il met en place concourent à cette fin. Ma lecture ne reprend pas à son compte ce postulat, qui me semble un peu trop téléologique.
  19. *Ibid.*, p. 43.
  20. Ad Reinhardt, «L'art en tant que tel» (1962), trad. de l'anglais par A. Baudouin, dans *Art en théorie 1900-1990*, op. cit., p. 890.
  21. Bruce Glaser, «Un entretien avec Ad Reinhardt», *Art International*, 1966, repris et trad. de l'anglais dans *Art Minimal II. De la surface au plan*, cat. d'expo., Bordeaux, Capc-Musée d'art contemporain, 1986, p. 16.
  22. A. Reinhardt, «L'art en tant que tel», art. cité, p. 888.
  23. Yve-Alain Bois, «The Limit of Almost», dans *Ad Reinhardt*, cat. d'expo., New York / Los Angeles, Rizzoli / The Museum of Modern Art, p. 18.
  24. *Ibid.*, p. 24.
  25. Voir J. R. Searle, *La Redécouverte de l'esprit*, op. cit.
  26. *Ibid.*, p. 19.
  27. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des sciences humaines», 2005; *id.*, *L'Écologie des autres. L'anthropologie et la question de la nature*, Versailles, Éditions Quæ, coll. «Sciences en question», 2011.
  28. La phrase lancée à Ambroise Vollard connaît une variante : «Monet est un œil, l'œil le plus prodigieux depuis qu'il y a des peintres» (P. M. Doran [éd.], *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978, p. 121).
  29. *Ibid.*, p. 51.
  30. *Ibid.*, p. 27.
  31. Marcel Duchamp, «Propos», *Duchamp Du Signe. Écrits*, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1994, p. 172.
  32. *Ibid.*
  33. *Ibid.*, p. 174.
  34. Morton Feldman, «Temps perdus et futurs espoirs» (1972), *Écrits & Paroles*, Dijon, Les presses du réel, coll. «Fabula», 2008, p. 319.
  35. *Id.*, «À l'écart des grandes villes, conversation avec Jean-Yves Bosseur (1967)», *Écrits & Paroles*, op. cit., p. 209.
  36. *Ibid.*, p. 212.
  37. C. Greenberg, «Peinture à l'américaine» art. cité, p. 238.
  38. M. Feldman, «Conférence de Darmstadt (1984)», *Écrits & Paroles*, op. cit., p. 400-401.
  39. *Ibid.*, p. 402.
  40. M. Feldman, «Conférence de Francfort (1984)», *Écrits & Paroles*, op. cit., p. 362.
  41. *Id.*, «Conférence de Darmstadt (1984)», art. cité, p. 417.
  42. *Id.*, «Entre catégories (1969)», *Écrits & Paroles*, op. cit., p. 269.
  43. *Ibid.*, p. 270.
  44. Richard Dawkins, «La Portée du gène», *Le Gène égoïste [1976/1989]*, Paris, Éditions Odile Jacob, coll. «opus», 1996, p. 355. Un exemple classique est celui du coucou qui a des effets génétiques au-delà de son organisme, puisqu'il programme les comportements des oiseaux dans les nids desquels il dépose ses œufs.
  45. Philippe Rahm, *Architecture météorologique*, Paris, Archibooks, collection «Crossborders», 2009, p. 102-103. Pour une analyse plus détaillée de la parenté du travail de Philippe Rahm avec la musique spectrale, voir Guy Lelong, «Philippe Rahm ou l'architecture déduite de ses propriétés météorologiques», 20/27, n° 6, 2012.
  46. Pierre Boulez, «Organiser le désordre, entretien avec Philippe Albèra», *L'Étincelle. Journal de la création à l'Ircam*, n° 5, juin 2009, p. 15.
  47. *Ibid.*, p. 17.
  48. Jean-Luc Hervé, note de programme du concert, Festival ManiFeste, Ircam, 29 mai-30 juin 2013.

**Guy Lelong** est écrivain et critique. En tant que critique il a notamment publié *Buren* (Flammarion/Cnap, 2012) et *Révolutions sonores, de Mallarmé à la musique spectrale* (Paris, M.F., 2010). En tant qu'écrivain, il a mené en 1993-1994 une recherche sur les rapports texte/musique à l'Ircam, qu'il a expérimentée dans ses collaborations avec le compositeur Marc-André Dalbavie, publié *Plan libre, représentation radiophonique de la villa Savoye*, livre avec CD (Paris, M.F., 2005), ainsi qu'un roman *in situ Le Stade* (Les petits matins, «Les grands soirs», 2009) qui sera prolongé par *La Poursuite*, roman flip-book et *Le Continuum*, roman 3D, l'ensemble s'intitulant *Le Volume unifié*.