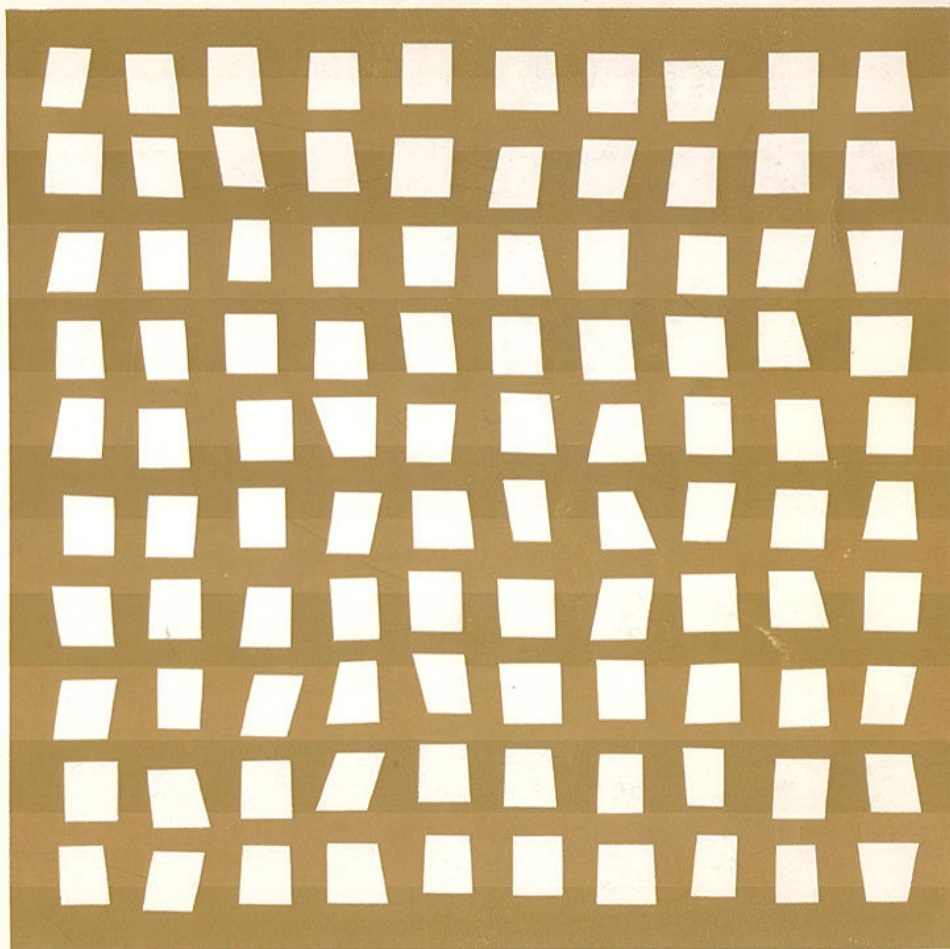


VERA MOLNAR
CAEN - PARIS

1979



C'est au XX^e siècle que le terme « rigueur » est apparu dans la terminologie des artistes. Peintres, compositeurs, écrivains en ont fait un très large usage.

Cependant, les hommes de science définissaient la rigueur scientifique. Leur désir de fonder **absolument** leur discours et leur démarche apparaissait clairement.

Le désir profond des artistes était moins évident. L'usage du terme rigueur ne recouvrait pas la volonté d'élaborer un discours général, totalement cohérent, utilisable par tous, et partout recevable. En fait, les artistes s'appropriaient un terme sans en mesurer la valeur. Ils faisaient un usage général d'un terme qui exprimait plus ou moins, pour chacun, la volonté d'énoncer entièrement la spécificité de leur démarche personnelle. Il ne s'agissait pas de contribuer à l'élaboration d'un langage universel, mais, au contraire, de proclamer la nécessité et la possibilité de donner naissance à un discours, dans chaque cas, individualisé, distinct des autres dis-

cours, autonome. Le mot rigueur ne contenant aucune **charge** scientifique. Sa charge ne dépassait pas la profession de foi. Une démarche artistique rigoureuse était une démarche paradoxale à la fois unique et communicable à tous. Au stade de la création l'artiste rejetait les autres. Au stade de la communication il prétendait toucher tous les autres. La rigueur de l'artiste n'exprimait, dans le meilleur des cas, que l'honnêteté intellectuelle. L'œuvre rigoureuse était garantie « pure », sans apports, ni altérations.

Au milieu du XX^e siècle quelques artistes — tout d'abord dans le domaine de la musique, puis dans le domaine des arts plastiques — ont profondément modifié la situation. Dans cette modification, Vera Molnar a joué un rôle capital. On peut dissenter longuement sur les motivations de l'artiste; considérer des motivations psychologiques : désir de renouvellement de l'expression, rejet de toutes les formes du romantisme, etc. Il est plus intéressant d'insister sur la nouvelle méthodologie de

la production des œuvres d'art. En effet, la nouvelle attitude n'aurait pu s'inscrire dans les faits si l'ordinateur n'avait offert la possibilité d'engendrer des images dans de nouvelles conditions. Le désir d'utiliser l'ordinateur s'exprime plus en termes de curiosité qu'en termes de volonté de rationaliser la démarche créatrice. Mais la décision d'utiliser l'ordinateur prise, l'informatique impose alors ses lois. En effet, utiliser l'ordinateur c'est concrètement, rédiger un programme, c'est-à-dire rédiger une suite cohérente d'instructions intelligibles pour la machine. Qui dit rédaction dit, en premier lieu, conservation. Le programme figure sur un document. Ce document, tout informaticien peut le consulter et l'utiliser à son tour. C'est-à-dire que tout le créé pénètre aussitôt dans le domaine commun. Création et communication sont en état d'osmose repérable.

D'autre part, la rédaction du programme exige la stricte définition de la chaîne des opérations intellectuelles en cause. Il s'agit d'une prise

de conscience nouvelle des processus de la création artistique.

Il faudrait plutôt dire « une » stricte définition. En effet, on se contente d'une définition assez stricte pour que l'ordinateur soit en mesure de fonctionner. Et, en première analyse, la production d'une image par l'ordinateur n'exige pas une réflexion plus approfondie sur la nature et la relativité de la logique mise en œuvre. La recherche de rigueur est elle-même plongée dans l'heuristique, mais il n'en est pas autrement dans le domaine scientifique.

La révolution introduite par Vera Molnar bouleverse non seulement la méthode de la création, mais aussi tout le discours a posteriori sur l'œuvre. Le discours critique, à la limite tend à reconstituer le programme élaboré par l'artiste, c'est-à-dire que la critique s'écartant enfin de la critique d'humeur aussi fermement que Vera Molnar s'écarte du romantisme — peut enfin devenir une critique d'observation. Critiquer c'est décrire l'œuvre. C'est découvrir la méthode de production de cette œuvre,

c'est renoncer à tout jugement de valeur. C'est s'associer, par l'enquête logique, un processus créateur.

A supposer que l'artiste ait gardé secret son programme, le critique est celui qui est capable de décrire une démarche assimilable à celle de l'artiste, jaloux de ses méthodes. La question se pose de savoir si la critique pourrait fournir un autre programme conduisant aux mêmes résultats que ceux obtenus par l'artiste. La question devient : combien de systèmes cohérents peuvent-ils être construits, à partir d'un résultat plastique donné, qui soient susceptibles de restituer ce résultat ? L'artiste contribue donc maintenant à l'examen de questions purement scientifiques : quelle est la situation d'un processus logique cohérent dans l'univers proliférant des logiques.

Mais le piège se referme toujours. Toute création matérialisée par une image — ici l'image plastique proposée par Vera Molnar — est un arrêt, au moins momentané, dans le processus créateur. Elle est une tentation d'incarnation.

En cela la situation n'est pas changée. Cette tentation des images est de tous les temps. Toute la question est de savoir si l'homme se laisse tenter par les images qui l'entourent sans qu'il ait participé à leur naissance ou s'il ne concède à sa tentation que les images qu'il suscite lui-même ? Mais quelles images ?

Vera Molnar décide de les définir strictement. De fixer les méthodes de production. Et fait le pari, qu'en rationalisant les méthodes, on étend, sans frein, leur domaine, leur nature, leur pouvoir sur les autres et sur soi-même. Puisqu'on ne peut renoncer à la tentation des images, à la fois inertie et matériau de l'acte créateur, il faut à la fois multiplier le matériau et, de l'inertie inévitable, faire, pour l'esprit, le champ d'une spéculation d'autant plus riche qu'elle est systématisée.

Georges Charbonnier