

Un moment éphémère de certitude

«Le peintre n'est pas un imbécile.»
Paul Cézanne

Cézanne disait devant le portrait de Vollard, au terme de plus de 100 séances : « Je suis gêné devant un si mince résultat ». Si je n'avais pas peur de paraître prétentieuse en m'attribuant la pensée de Cézanne, je dirais la même chose devant mon travail de ces dernières années.

Mais je réclame des circonstances atténuantes. La faute en revient à notre époque, où il faut tout recommencer, tout réinventer, tout revaloriser, encore et toujours. Je l'aime pourtant ce siècle qui faillit brûler à un moment éphémère de certitude les musées pour faire place à quelque chose de radicalement neuf, mais je jalouse parfois les peintres de la renaissance et la conscience tranquille avec laquelle ils pouvaient parfaire les travaux de leurs maîtres. Je l'aime ce XX^e siècle qui sait que rien n'est sûr ni éternel, siècle où j'ai appris à vivre en compagnie de notions peu confortables de l'incertain et de l'indécidable, mais j'envie souvent les moines du Mont Athos, cuirassés dans des principes qu'ils pensaient à tout jamais infaillibles.

Travaillant souvent dans des laboratoires scientifiques froids, je suis — néanmoins — peintre. J'ai choisi de l'être à 12 ans, voyant mon oncle, peintre du dimanche, exécuter des sous-bois, peuplés de nymphes. Je l'ai imité, puis dépassé. Mes troncs d'arbres devinrent bientôt des formes géométriques de plus en plus simples. (Ce sont des formules, non pas des formes, me reprochait mon Maître aux Beaux-Arts.) J'avais compris que l'essentiel de l'art de peindre, n'était pas tant les sous-bois que les formes, les couleurs et l'ordre systématique de cet ordre. Je me suis tournée, tout d'abord, vers les règles classiques de la composition picturale apprises aux Beaux-Arts, dans les musées et dans les divers traités de l'esthétique classique : lois de la répétition, de l'isocéphalie, des diverses symétries, la composition en triangle, en pyramide, l'équilibre, le déséquilibre rééquilibré, la Règle d'Or, la série Fibonacci, le modulator, parmi tant d'autres. Mais en essayant d'utiliser ces lois, j'ai réalisé avec stupeur qu'elles n'étaient que des recettes confortables, arbitraires, qu'elles étaient restrictives et qu'elles ne correspondaient qu'à une frange étroite de la sensibilité humaine. J'ai compris qu'elles constituent un arsenal de lois usées, répétées à satiété durant des siècles.

J'ai essayé alors de faire exactement le contraire de ce que ces lois m'ordonnaient de faire. Cette idée d'aller « contre » s'imposait à moi avec évidence, je n'étais pas la première d'y avoir songé. Valéry disait déjà qu'on ne pouvait créer que contre quelque chose et Van Doesburg donnait comme titre, significatif à cet égard, à une série de ses œuvres : « Contracomposition ». Mais cette attitude

d'aller contre se révélait comme irréalisable dans la pratique. Les lois classiques sont devenues de quelque façon notre seconde nature, elles ressurgissent sans qu'on le veuille, elles s'imposent, elles nous gênent comme une camisole de force.

On peut aussi — je l'ai essayé, comme l'ont fait tant de peintres de ma génération — abandonner toute référence à l'art ancien, voire à l'art en général, et se donner des règles de jeu logiques, une sorte de grammaire qui, si on la suit rigoureusement, génère, par sa vertu même, des œuvres. Tirée des langues naturelles, la grammaire générative fonctionne peut-être en linguistique, mais pas dans les arts visuels. Il faut se rendre à l'évidence, ces règles sont par définition arbitraires. Le fait de satisfaire à une loi quelconque ne confère aucune valeur esthétique ou artistique à un assemblage de formes et de couleurs. Dans ce cas, pourquoi se plier à des règles qui ne correspondent à rien ? De plus, les règles qu'on croyait nouvelles n'étaient fatalement que des variantes des lois classiques.

Que faire alors ? Comme sortie de secours devant cette impasse il y a la démarche préconisée par les Romantiques : l'abandon total à une intuition salvatrice. Cette attitude est bien implantée, même aujourd'hui, dans la mentalité d'un grand nombre d'artistes. Mais admettre que le peintre soit un génie sacré, aveugle de préférence, et que quoi qu'il fasse, quoi qu'il décide, sans connaissances, sans apprentissage, sans loi régissant sa production, que le résultat soit par définition un chef-d'œuvre me paraissait depuis toujours insoutenable. Pourquoi accepter une attitude mystique ou mystificatrice dans le seul domaine de l'art quand on la refuse dans tous les autres domaines de l'activité humaine ? Pourquoi isoler l'art comme une réserve gardée à la bêtise et à l'ignorance ? J'ai cité Cézanne en exergue : « Le peintre n'est pas un imbécile » ; il faut le prouver !

Puisque les lois classiques me paraissaient périmées (de ce fait encombrantes) et que je considérais la négation de la raison romantique comme absurde, j'ai essayé d'insérer la raison dans la démarche romantique. Pourquoi ne pas faire — me suis-je dit — « n'importe quoi », c'est-à-dire ériger en système cette sorte de nihilisme des Romantiques pour me débarrasser de tout bagage culturel et élargir du même coup l'éventail des possibles. Utiliser le hasard comme loi régissant l'assemblage des formes et des couleurs choisies, elles aussi, au hasard ? Séduite par cette idée, j'ai commencé à faire des images à l'aide des colonnes de chiffres du Bottin de téléphone déléguant ainsi mon droit de choisir non pas à un génie surnaturel, mais à l'aléatoire. Cette démarche ne me satisfait qu'un court moment. Si tout assemblage de formes et de couleurs fait au hasard est une œuvre d'art, rien n'est une œuvre d'art ; si tout est beau, rien n'est beau. Il faut choisir. Et c'est, après tout, à moi, au peintre de le faire. Il y a peut-être tout de même des lois de portée générale qu'on devrait chercher et qu'on pourrait trouver un jour. Délaisser les spéculations abstraites et essayer plutôt de tenir compte du spectateur, de ses réactions devant un stimulus nommé en l'occurrence tableau.

J'ai alors entrepris d'utiliser systématiquement quelques règles élémentaires de la combinatoire et j'ai exécuté des séries d'images en employant un nombre restreint d'éléments géométriques, toujours les mêmes et je modifiais pas à pas leurs proportions et/ou leur assemblage. En comparant entre elles toutes les images des séries réalisées, on peut voir, me semble-t-il, s'il y a ou non une modification qualitative, un « événement plastique » qui interviendrait quelque part, au cours des modifications successives. C'est une démarche empirique qui n'est nullement fondée sur des a priori logiques, étrangers à l'art plastique. L'intérêt de cette façon de procéder réside dans la comparaison et dans l'analyse recommencées encore et toujours de toutes les images présentes d'une même série. Je ne considère pas les images successives d'une série comme autant d'œuvres d'art ; ce ne sont que des étapes, des propositions à comparer. Je ne retiens d'habitude qu'une infime minorité de ces propositions comme dignes d'intérêt.

Pour rendre mon travail plus systématique, j'ai eu recours à la « Machine imaginaire » du musicien Philippet qui propose aux compositeurs de réaliser leurs travaux pas à pas, selon un programme préétabli, à la manière d'un ordinateur. Ce dispositif imaginaire m'a permis d'exécuter des séries quasi-exhaustives, sans omission, sans répétition. D'ailleurs, dès que j'ai eu l'occasion, j'ai remplacé cet équipement imaginaire par un véritable ordinateur.

Aujourd'hui encore, une telle démarche peut choquer. Elle n'a pourtant rien de neuf ni de révolutionnaire. Je n'en suis pas l'inventeur. Monet peignit dans cet esprit ses « Cathédrales » et ses « Meules » pour ne choisir que lui parmi tant d'autres prédécesseurs. Je m'efforce simplement d'être plus systématique. Il m'est, d'ailleurs, difficile d'imaginer qu'aujourd'hui l'on puisse travailler autrement.

Pour éviter une mauvaise interprétation de ma démarche, je dois apporter une précision. Un grand nombre de mes travaux est réalisé et souvent exécuté par ordinateur. Mais s'ils ont quelque valeur ou si, au contraire, ils n'en ont aucune, la machine n'en est nullement responsable. L'ordinateur, si merveilleux soit-il, n'est qu'un outil qui permet de libérer le peintre des pesanteurs d'un héritage artistique sclérosé. Son immense capacité combinatoire facilite l'investigation systématique du champ des possibles. En débarrassant la tête de l'artiste des clichés, des « ready-made mentaux » culturels, il permet de produire des assemblages de formes et de couleurs jamais vus dans la nature ou dans les musées. Des images que l'on n'aurait jamais pu imaginer, des images inimaginables.