

Regards sur mes images

«Nous ne pouvons pas utiliser les navires sur lesquels voyageaient les Sarrasins.»
Malévitch

Peintre de formation classique, la raison d'être de ma vie est de faire des images, c'est-à-dire de juxtaposer des formes et des couleurs sur une surface plane. J'ai choisi ce métier à l'âge de 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, ami intime de Kokoschka). J'avais vite compris que l'essentiel de l'art de peindre n'était pas tant les sous-bois, que les formes, les couleurs et — avant tout — l'ordre qui régit leur arrangement.

Ordonnée de nature, j'entrepris alors l'étude systématique de cet ordre. Je me suis tournée, tout d'abord, vers les règles classiques de la composition picturale, apprise aux Beaux-Arts, dans les musées et dans les divers traités d'esthétique classique : lois de la répétition, des diverses symétries, de la composition en triangle, en pyramide, de l'équilibre, du déséquilibre rééquilibré, de la règle d'Or, de la série Fibonacci, du Modulor, parmi tant d'autres. Mais en essayant d'utiliser ces lois, j'ai été déçue de voir qu'elles n'étaient que des recettes confortables, arbitraires, qu'elles étaient restrictives — comme le pensaient déjà les Maniéristes — et qu'elles ne correspondaient qu'à une frange de la sensibilité visuelle humaine. J'ai compris qu'elles constituent un arsenal de lois usées, répétées à satiété durant des siècles.

Je me suis alors appliquée à 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 à y avoir songé. Tout renouveau artistique est né d'une « attitude contre », comme le disait Valéry : on ne peut créer que contre. Van Doesburg a donné un titre, significatif à cet égard, à une série de ses œuvres : Contracomposition. Mais cette attitude d'aller contre se révélait 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 par leur présence muette et encombrante, 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. Ce sont deux mondes totalement différents. Il fallait que je me rende à l'évidence, les

règles que je me suis forgées étaient, par définition, arbitraires. Le fait de satisfaire à une loi logique quelconque ne confère aucune valeur esthétique ou artistique à un assemblage de formes et de couleurs, à une image. Dans ce cas, pourquoi se plier à des règles qui ne correspondent à rien dans le domaine visuel ? De plus, les règles qu'on croyait nouvelles n'étaient — fatalement — que des variantes des lois classiques.

Que faire alors ? Comme issue à cette impasse il y a la démarche préconisée par les Romantiques : l'abandon total à une intuition salvatrice. Cette attitude est bien ancrée, même aujourd'hui, dans la mentalité d'un grand nombre d'artistes. Mais admettre que le peintre soit un génie sacré 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 insoutenable depuis toujours. 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 assignée à la bêtise et à l'ignorance ? « Le peintre n'est pas un imbécile » a dit jadis Cézanne. Je me range, modestement, à son avis.

Puisque les lois classiques me paraissaient périmées et que je considérais la négation de la raison chez les Romantiques comme absurde, j'ai essayé d'insérer la raison au sein même de la démarche romantique. Pourquoi ne pas faire — me suis-je dit — « n'importe quoi » mais systématiquement, c'est-à-dire ériger en système cette sorte de nihilisme des Romantiques afin de me débarrasser de tout bagage culturel et d'élargir formidablement du même coup l'éventail des images 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 de l'Annuaire du téléphone qui me servait de générateur de hasard, 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 œuvre d'art, si tout est beau, rien n'est beau. Il ne faut pas abdiquer, il faut choisir. Et le choix revient, après tout, à moi, au peintre.

Je suis revenue à l'idée à laquelle je n'ai été infidèle que peu de temps, qu'il y a quand même des règles, mais des règles 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 devant une surface colorée que le psychologue nomme stimulus et le peintre image. Les lois dont le peintre a besoin sont de nature spécifiquement visuelle et devraient être dégagées de la constitution biologique de l'homme. La logique des arts plastiques doit fatalement être une sorte de logique plastique, visuelle, sensorielle et non pas une logique mathématique.

Seulement, cette logique visuelle — qui n'a rien à voir avec celle d'Aristote ou celle de Boole — est encore inconnue. Mais alors, que veut dire, que signifie un message pictural que le destinataire ne peut pas déchiffrer, même si l'émetteur trouve qu'il est le plus beau, le plus satisfaisant, le plus émouvant ? Cette situation est semblable à celle qui consiste à écrire des lettres d'amour à un inconnu qui — de surcroît — ne sait peut-être même pas déchiffrer notre écriture.

À la recherche de cette base visuelle, j'ai entrepris d'utiliser systématiquement quelques règles élémentaires, très simples, de combinatoire pour exécuter des séries d'images, employant un nombre restreint d'éléments géométriques, également très simples, toujours les mêmes, et je me suis mis à modifier petit à petit leurs proportions et/ou leur mode d'assemblage. En comparant entre elles — et en essayant de faire comparer par d'autres aussi — toutes les images des séries ainsi réalisées, on peut voir, me semble-t-il, s'il y a ou non un changement qualitatif, que je nommerais volontiers un « événement plastique », intervenant à un moment donné, souvent sous forme de mutation brusque, au cours des modifications successives. L'intérêt de cette façon de procéder réside dans la comparaison et dans l'analyse, recommencées encore et toujours, de toutes les images, très proches les unes des autres, d'une même série. C'est un genre de dialogue visuel passionnant qui s'établit ainsi entre le « regardeur » et la chose regardée. Les images successives d'une série ne sont pas 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. Tout mon travail, à mes yeux, est un art-hypothèse ; je suis « explorateur, encore sans exploration », comme le dit Michel Zéraffa.

Pour rendre la formulation et le contrôle des hypothèses picturales plus systématiques, j'ai eu recours, d'abord, à la « Machine imaginaire » du musicien Michel Philippot, qui proposait aux compositeurs de réaliser leurs travaux, étape par étape, selon un programme préétabli, à la manière d'un ordinateur. Ce dispositif imaginaire m'a permis d'exécuter des séries limitées, certes, mais exhaustives, sans omission aucune. Dès que j'en ai eu l'occasion, j'ai remplacé cet équipement imaginaire par un véritable ordinateur, « en chair et en os ».

Pour éviter une mauvaise interprétation de ma démarche, je dois apporter une précision. Un grand nombre de mes travaux sont réalisés et souvent exécutés 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 étonnant soit-il, n'est, pour le moment, 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 infini des possibles. En débarrassant la tête du peintre des clichés, des « ready-made mentaux » culturels, il permet de produire des assemblages de formes et de couleurs encore jamais vus dans la nature ou dans les musées. Des images qu'on aurait jamais pu imaginer, des images inimaginables.

J'aimerais souligner, pour éviter un autre malentendu, que le fait qu'une image n'a encore jamais été vue, n'est pas une valeur esthétique essentielle en soi. L'image d'un beau jeune homme à longs cheveux bouclés — l'autoportrait de Dürer — était-elle neuve en 1500 ?

Pour en revenir à mon travail, ses éléments de base sont toujours des formes géométriques des plus simples : carrés, rectangles ; on me le reproche souvent. Mais tout en travaillant avec des formes de ce type, je sais cependant qu'il n'y a aucune loi, aucune règle, aucun résultat confirmé par des expériences scientifiques qui justifieraient ce choix. Il n'y a aucune raison d'exclure les formes irrégulières et complexes (y compris les nymphes et les sous-bois) de la création picturale. Si j'ai choisi de simples formes abstraites, c'était pour obéir à mon goût subjectif. J'ai toujours été fascinée par la pureté, par la beauté cristalline de certaines formes, de certaines constructions élémentaires. « Edle Einfalt und stille Grösse » dit jadis Winckelmann. Ce désir de simplicité était toujours, et continue à être mon fil conducteur.

Les constructions régulières ne sont, cependant, ni nécessairement plus « belles », ni forcément « meilleures » que les autres. Il faut s'arrêter là un instant. Depuis les premières décennies de ce siècle, plus précisément depuis les Constructivistes et les Néoplasticiens on trouve, un peu partout, dans une certaine littérature, toute une série d'affirmations devenues aujourd'hui de véritables mythes, sans avoir été ni contrôlées ni formulées avec précision. Ainsi, malgré la devise winckelmannienne, rien ne prouve que la simplicité soit un facteur privilégié dans l'art. Ce serait de la naïveté de croire qu'utiliser des formes géométriques simples, normalisées, à contours lisses, à angles droits, des « hard-edge » — que certains aiment par-dessus tout — à la place de formes irrégulières, mal cernées, accidentées, serait une garantie de qualité esthétique. L'équation simplicité = perfection n'est nullement prouvée.

On pourrait dire la même chose à propos d'autres « mythologies » fortement enracinées dans la mentalité de certains milieux artistiques. Ce serait, ainsi, se leurrer que de croire que supprimer la « matière », les irrégularités de la surface, bannir les crevasses, les rigoles de matériaux, les monticules de sable, les déchets divers incorporés à la surface de l'image et les remplacer par des surfaces unies de régularité impeccable, exécutées sans la moindre défaillance à l'aide de rouleaux, de pistolets, de bombes et d'autres merveilles techniques produit forcément une œuvre d'art. Ne plus utiliser de matériaux vétustes, de bois détériorés, de toiles brutes et fripées, de papiers jaunis et déchirés, mais ne se servir que de supports étincelants, d'une perfection technique et d'une modernité métallique ne résout aucun problème.

Il en va de même en ce qui concerne l'attrance quasi religieuse envers l'économie des moyens. On cite avec dévotion Mies van der Rohe : Less is more. Ainsi les puristes de nos jours n'utilisent qu'un

nombre restreint de couleurs. La préférée, c'est le blanc. Cette élue réapparaît d'ailleurs périodiquement dans l'histoire. Le blanc fut la couleur de la tenue des pythagoriciens et la clef de voûte de toute la réflexion esthétique-philosophique de Malévitch, pour ne mentionner que deux moments que séparent plus de deux mille ans d'histoire (est-ce bien sûr que le choix d'une couleur à utiliser doive se fonder sur une tradition de nature mystique ?)

Mais puisque n'utiliser que le blanc pour un peintre, dont la vocation est la manipulation des couleurs, est vraiment trop restrictif, on prend, presque à contre-cœur, comme le faisaient les Néoplasticiens, trois couleurs dites fondamentales : le rouge, le bleu et le jaune pour compléter le blanc — l'élé — le noir et le gris. Cependant, rien ne prouve que le rose bonbon ou le vert émeraude soient des couleurs inférieures et qu'il faille les exclure du domaine des arts visuels.

Une autre attitude qui mène forcément à un réductionnisme primaire est de croire que pour créer une œuvre d'art, il suffit de recourir à une structure logique, à une organisation mathématique, si rassurantes. Certains artistes aiment à utiliser le carré « parfait ». Mais pourquoi le carré serait-il parfait ? Le cercle, refusé par Mondrian, l'est encore plus. Ils sont, effectivement, tous deux parfaits pour la raison, à cause de certaines de leurs propriétés géométriques. Il n'en va sûrement pas de même pour la perception. Les Anciens savaient déjà qu'il faut rectifier les propriétés géométriques des formes en fonction de la perception. Le carré est peut-être parfait pour la logique, mais pour l'affectivité c'est probablement le « faux-carré » (un peu plus haut que large) qui est plus émouvant. L'art s'adresse à l'affectivité, on ne l'oublie que trop souvent.

Couper en deux parties égales un carré par une ligne verticale ; sur une autre toile, couper de nouveau en deux par une verticale le demi-carré de droite (ou de gauche) et continuer ainsi de suite l'opération tant que l'épaisseur du trait choisi le permet : le résultat donne une série picturale d'une certaine beauté. Mais soyons sérieux : est-ce que cette beauté vient de la division successive des formes en deux ? D'autres partitions pourraient être aussi plaisantes, produire d'aussi belles suites d'images.

De même, faire disparaître, l'un après l'autre, les côtés d'un tracé représentant une forme régulière à trois dimensions en perspective est, effectivement, un jeu subtil de combinatoire. Satisfaire à cette règle du jeu, est-ce suffisant pour garantir au résultat le statut d'œuvre d'art ?

Cependant, pour la communauté d'esprit que forment les peintres abstraits, géométriques, non-figuratifs, systématiques (aucun de ces termes n'est exact, mon préféré néanmoins est le dernier), l'utilisation de règles élémentaires mais strictes sert de garde-fou contre l'art des taches colorées : giclées, jetées, coulées, crachées par la volonté quasi divine de « l'artiste génial ». La mise en œuvre de ces règles fonctionne comme parapet contre la « bad » — pris ici dans tous les sens du mot —

peinture mercantile que nous sommes unanimes à rejeter. Nos règles sont, pour le moment, arbitraires. Il serait temps d'entreprendre un travail sérieux pour justifier celles qui sont justifiables, oublier les autres ; contrôler, de quelques façon, les erreurs successives.

Le dialogue quotidien que je poursuis avec l'ordinateur m'a montré à quel point les règles de simplicité et de perfection technique sont fragiles. Il m'a amenée à constater que les dessins, les croquis préparatoires, faits à la hâte, à main levée, comparés à mes travaux impeccablement exécutés par des sorties d'ordinateur, ont — eux aussi — une certaine beauté. En effet, ces caractéristiques visuelles plastiques, venant de la rapidité, de la maladresse, de la nervosité, ou alors des « repentirs » de la main sont, elles aussi, dignes d'intérêt. Le phénomène ambigu du régulier et de l'irrégulier correspond, peut-être, aux deux tendances que Pascal nommait jadis « esprit de géométrie » et « esprit de finesse ». Rien n'empêche d'analyser ces maladresses, de formaliser ces irrégularités ; il n'y a aucun obstacle à produire de façon artificielle du « naturel ». Qu'est-ce, après tout, qu'une ligne naturelle ? C'est le trajet que parcourt le crayon, par exemple, pour aller d'un point à un autre d'une surface plane non pas sous forme d'un segment droit, mais sous forme d'une suite de portions de courbes à paramètres variables. Cette ligne n'est d'ailleurs ni plus ni moins naturelle que la droite.

Qu'on emploie comme éléments constitutifs des formes géométriques ou d'autres, plus convulsives, le problème reste entier. La véritable pierre d'achoppement des arts visuels est la difficulté de filtrer, parmi l'immensité des juxtapositions de formes et de couleurs possibles, celles qui se placent dans la catégorie « art ». Par exemple, sur une toute petite surface : 10 cm x 10 cm, en n'utilisant pas plus de 16 niveaux de gris et sans tenir compte de l'immense richesse des couleurs, on peut produire $16^{1\,000\,000}$ images différentes. Comment, alors, choisir les images à retenir, et celles à rejeter ?

Grâce à l'ordinateur, on pourrait commencer à faire de la vraie recherche dans le domaine de cette science inexacte : l'art. La création artistique assistée par ordinateur, désignée pour satisfaire à la tradition américaine par le signe CAAO, pourrait, dès à présent, passer à un prochain stade : exploiter mieux ou autrement l'ordinateur, ce serviteur surpuissant.

Nous avons l'habitude de dire (était-ce pour nous rassurer nous-mêmes ou pour amadouer la critique romantique réticente ?) que l'ordinateur n'était qu'un outil, un pinceau perfectionné. Et pour cueillir une pâquerette, nous utilisons une moissonneuse-batteuse. Or, il me semble que ce stade est à dépasser. Pour savoir enfin quelque chose sur ce phénomène opaque : l'art — dernier bastion de l'ignorance humaine —, on pourrait concevoir un programme qui ferait à partir de chaque œuvre toutes les analyses formelles nécessaires. Ce même programme pourrait aussi procéder à des comparaisons entre les différentes images d'un même peintre d'abord, de plusieurs ensuite, puis

dégager des constantes et des singularités, émettre des hypothèses heuristiques et, enfin, énoncer des idées originales sur notre travail que nous-mêmes ignorions jusqu'à présent.

Je pense que le bon usage de l'ordinateur dans les arts et en particulier dans les arts visuels est appelé à provoquer une véritable révolution dont les conséquences sont, pour le moment, totalement imprévisibles. « Nous ne pouvons plus utiliser les navires sur lesquels voyageaient les Sarrasins », disait le révolutionnaire Malévitch.

© Véra Molnar & Revue d'Esthétique /// veramolnar.com