

Lettres à ma mère (1981-1990)

Ma mère avait une belle écriture. Un peu gothique, en même temps un peu hystérique. Au début de chaque ligne, côté gauche, l'écriture était régulière, stricte, gothique, mais au fur et à mesure que la ligne avançait vers le côté de la page, elle devenait de plus en plus nerveuse, inquiète, presque hystérique.

Peu à peu, les années passant, les lettres sont devenues tout à fait tourmentées, perturbées. Lentement disparaissait le gothique et restait seulement l'hystérique. La couleur de l'écriture s'est aussi transformée. Au début de notre correspondance, elle utilisait une encre bleu clair, couleur de ses yeux. Au fil des années, ce bleu s'est mué graduellement en noir.

Elle m'écrivait chaque semaine, et ce fut une suite d'événements importants dans mon monde visuel ; ses lettres étaient de moins en moins lisibles mais tellement belles à voir. Enfin, je ne reçus plus rien... Depuis je m'écris, je simule à moi-même — sur l'ordinateur — ses lettres gothiques-hystériques.

Post-scriptum 1

Parmi les nombreux facteurs connus et inconnus qui font que l'art devient de l'art, un des principaux est la composition picturale. C'est la qualité et la puissance unificatrice de la composition qui fait muer un amas de formes colorées recouvrant une portion de surface en œuvre d'art.

« La composition est une activité picturale qui lie, qui unifie les parties différentes d'un tableau », dit L. B. Alberti. La force produisant et maintenant la cohésion de différentes parties trouve, probablement, sa raison et son explication dans une nécessité physiologique, biologique humaine. On ne sait pas grand'chose sur sa nature et sur son fonctionnement. Elle pourrait se définir par une équation bizarre : $1 + 1 + 1 \dots = 1$. La somme des éléments distincts et isolés forme une construction unique, entité bien soudée. « Cela tient », disait-on aux Beaux-Arts.

Les scientifiques, qui n'aiment pas vraiment les mystères, s'intéressent, à leur manière, à ce phénomène curieux. L'enregistrement et l'analyse des mouvements oculaires devant un stimulus visuel — une œuvre picturale, en l'occurrence — est susceptible de fournir des indications précieuses sur la nature et les exigences de la composition picturale.

Bien avant les scientifiques, expérimentant au fond de leurs laboratoires, une longue chaîne de philosophes et d'artistes se sont essayés, depuis l'Antiquité, à décrire, définir et comprendre la genèse de l'unité.

Le plasticien qui s'intéresse aujourd'hui au problème de la composition picturale se tourne d'abord automatiquement vers les lois léguées par l'histoire de l'art. Ces lois, il les a apprises dès le premier coup de pinceau, il les utilise, comme il respire, naturellement. Mais sont-elles encore opportunes, ont-elles encore une valeur normative aujourd'hui ?

La première réponse, la plus rassurante à cette question, serait de dire que ces principes — comme l'art lui-même — sont de nature éternelle, universelle, qu'ils constituent une base incontestable à toute pratique artistique. Seulement l'art a changé, le monde et l'environnement aussi et il n'y a, peut-être, aucun principe à valeur éternelle. On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve, Héraclite le savait déjà. Ces lois de la composition picturale ont été presque toujours déduites à partir de l'observation de la nature, à partir du corps humain. Paul Valéry rapporte qu'Eupalinos, architecte de l'Antiquité, a bâti son plus beau temple en utilisant les proportions d'une jeune vierge grecque, son amour du moment. Ces lois « figuratives », associées souvent à des spéculations géométriques et aussi à des considérations ésotériques — mystiques ne conviennent probablement plus à l'art moderne, à la peinture non figurative, par exemple.

Cependant la composition picturale a été, dès ses débuts, un problème clef de l'art abstrait. Comment unir, assurer une cohésion à quelques rectangles, cercles, triangles, quand ceux-ci ne figurent plus, ne représentent plus les corps d'un groupe de belles baigneuses ? Les premiers constructivistes, les membres du Stijl et du Bauhaus, ont essayé de « récupérer », en dépit de tout, le côté géométrique des lois classiques, en les généralisant et schématisant quelque peu.

La solution la plus simple est de mettre en œuvre la vieille recette de la symétrie. Jésus-Christ au milieu, six apôtres à gauche, six à droite, ou des versions plus subtiles comme l'Amour sacré à gauche, l'Amour terrestre à droite, au milieu un petit angelot perché sur une margelle à peine perceptible, lui servant de pivot. Ceci peut fonctionner, même avec des triangles et des carrés.

Un peu plus excitant serait la formule de l'équilibre perturbé et aussitôt réétabli. S'il y a une forme volumineuse à droite, il faut mettre, par exemple, deux plus petites à gauche, en cherchant la bonne distance pour rééquilibrer le tout. La théorie de la « contre-composition » de Van Doesburg allait en ce sens.

Mais cette règle du déséquilibre rééquilibré devient vite contraignante, banale et monotone. Son utilisation renferme, de plus, un danger : la réintroduction du « sujet », de l'anecdote dans la peinture. Ce principe produit, qu'on le veuille ou non, des natures mortes abstraites. La peinture qui a tourné le dos à la figuration pour être libre, juxtaposer des formes colorées à sa guise, sans entrave, ne veut, ne peut plus se cantonner dans des principes aussi sages...

Mais comment faire ? Pour se débarrasser de ce ronron confortable et sans risques, plusieurs tentatives ont été faites. La première, intéressante et revivifiant a été l'introduction du hasard dans la démarche. Afin de produire un assemblage autre, qui ne soit pas la réédition des compositions de l'art classique, on peut distribuer au hasard les éléments sur la surface du tableau. Cette démarche ouvre sur deux voies. La première, la radicale, consiste à accepter, sans conteste, tous les assemblages proposés par le hasard. Seulement, l'aléatoire est non perfectible. Jamais plus on ne pourrait se coucher le soir en se disant : demain, je ferai mieux. C'est abdiquer, renoncer au droit de décider, choisir, trancher. On ne pourrait plus dire : tel est mon bon plaisir. Et, il faut l'avouer, ce serait terriblement frustrant.

L'autre solution est de choisir parmi les propositions avancées par le hasard. Mais là, le passé qu'on a fait sortir par la porte revient au galop par la fenêtre, car les critères de sélection qu'on utilise sont forcément ceux canonisés par l'histoire.

La première façon d'utiliser le hasard pourrait être considérée comme simulation de l'intuition, calcul de l'imprévisible, la deuxième comme un coup de main donné à l'imaginaire en rade.

On peut aussi renoncer à toute composition et répartir uniformément les éléments picturaux sur la surface. Plus de privilège gauche-droit, haut-bas, plus d'axe de symétrie, pas la moindre diagonale. Tout passe partout, démocratiquement : all-over. Le clin d'œil en direction de la dodécaphonie musicale est séduisant pour un moment, s'y installer est difficile. Cela ressemble plus à de la broderie, au tissage qu'à l'art de la peinture.

Une autre solution serait de faire de la mauvaise composition, de l'acomposition, procéder à l'opposé de toute démarche habituelle, ne plus rééquilibrer l'équilibre, mais ne pas en tenir compte, ou pis, le renforcer, le souligner, le mettre en valeur. La tentation est grande d'aller à l'opposé du bon usage, du bon goût, des principes éprouvés. C'est absurde, il faut donc l'essayer.

Exemples typiques de la mauvaise composition sont les « lettres de ma mère ». Elles relèvent d'une double substance : de l'image et d'une écriture réelle. Des lignes en zigzag, penchées en avant, régulières et rigoureuses au début — un vrai alignement gothique — elles deviennent de plus en plus perturbées au fur et à mesure que la ligne avance vers la droite. Les lettres qui s'égrainèrent dans le temps, devenaient progressivement, dès le début des lignes, de plus en plus irrégulières et se transformaient à droite en réseaux perturbés et chaotiques. Tout mouvement, tout développement visuel se déporte vers la droite et rien n'est là pour redresser le déséquilibre. Une telle composition fait dresser les cheveux à tout plasticien de formation classique — ce qui est aussi mon cas — et suscite l'indignation des puristes. Pas de symétrie, pas d'équilibre, aucun axe. L'unité est assurée uniquement par le fait qu'il s'agit d'écriture, plus exactement de la simulation de l'écriture de ma

mère. Ce phénomène n'entre dans aucune catégorie de composition picturale. Seulement voilà, en dépit de tout cela, ces dessins, ces écritures, se situant entre rigueur et émotion, contrôle et abandon, ordre et folie, me plaisent et m'appellent à un déploiement. Main, ordinateur, tout moyen est bon pour cette interrogation ardente.

Pour essayer de réconcilier le déséquilibre de l'écriture de ma mère et les traditions de la composition picturale classique, j'ai réalisé une somme de fragments, jetée rapidement, au fil de la plume. Mon désir aura été de faire coexister l'attrait légitime de l'avant-garde qui tourne le dos au passé et la volonté de l'arrière-garde, soucieuse de garder pieusement les acquis de l'histoire. Cette orientation contradictoire caractérise tout art visuel qui se cherche et n'a encore rien trouvé. Procéder à un double-jeu, réaliser un contrepoint, injecter de l'ordre et de la raison dans le pulsionnel, le désaxé, tel était mon projet. J'ai cependant compris tout de suite que je m'éloigne de ce fait de l'écriture de ma mère. Rien à faire, il me fallait admettre que, mauvaise fille, je tiens plus à moi-même qu'à ma mère.

La première tentative de « trahison » aura été d'unir les lignes successives en une seule ligne. En arrivant au bout de la première ligne, je n'ai pas levé la plume mais j'ai rejoint par une oblique le début de la prochaine ligne et répété la même transition entre toutes les lignes de la feuille. Le dessin — l'écriture — devient une seule ligne, ce qui assure une unité, au moins conceptuelle, à l'ensemble. En faisant coexister les formes les plus instables (l'écriture de ma mère), avec une structure des plus stables (un réseau d'obliques parallèles), j'ai obtenu également une unité perceptuelle.

Le second essai aura été de modifier l'inclinaison des jambages, partie des lettres qui dépassent vers le bas l'alignement horizontal : f, g, j, p, q, y. Ceux-ci ne pencheront plus obstinément vers la droite comme le reste de l'écriture mais vers la gauche, introduisant ainsi tel un bourdon, une basse continue.

Troisième étape de trahison, je transfère le désordre des fins de ligne vers le milieu. L'écriture redevient régulière vers la droite de la page. Je reprends donc la vieille recette de la symétrie : Jésus au milieu, six apôtres à gauche... La composition picturale classique règne de nouveau en maître, elle est réhabilitée. L'arrière-garde marque un point.

Ensuite, je garde le crescendo de désordre qui avance vers la droite mais en l'augmentant régulièrement sur toute la surface de la feuille. Les débuts de lignes ne deviennent pas plus ordonnées que les fins de lignes, mais elles reprennent les désordres de la fin de la ligne précédente. Une autre sorte de déséquilibre naît, qui s'apparente aux compositions en diagonales baroques. En faisant ce dessin, je change de technique. Au lieu d'utiliser la plume attachée au chariot de la table traçante de l'ordinateur qui dessine à la manière du bras humain, je tâte de

l'imprimante. Là, les obliques se forment par de petits rectangles, plus ou moins allongés. Cet amas de rectangles n'est pas sans évoquer la démarche constructiviste, assurant ainsi une sorte de composition.

Dernier groupe des trahisons, je combine la simulation par ordinateur et la simulation faite à la main. Un essai de fusion, d'alchimie de la main et de la machine. Entre deux lignes produites par l'ordinateur, j'intercale une ligne faite à la main. D'abord, j'essaie de jeter à la main une rangée d'accents, surtout des accents graves, puisque ceux-ci, contrairement aux accents aigus, redressent l'écriture vers la gauche ; les circonflexes, trémas et points n'étaient là que pour combler le vide.

Ensuite, j'intercale des lignes d'écriture penchées vers la gauche qui créent de toute évidence un va-et-vient équilibré.

Je retourne vers la « mauvaise composition », j'intercale des lignes faites à la main, encore plus folles. Presque plus de contrôle, plus que de l'abandon. « Plus vraies que nature » sont ces feuilles. Elle aurait écrit ainsi, si...

La dernière tentative consiste à intercaler ma propre écriture, faite à la main entre les lignes de ma mère, simulées par l'ordinateur. C'est un équilibre curieux qui se produit. L'écriture illisible de ma mère, illisible à cause de sa grande irrégularité forme un contrepoint à la mienne, également illisible, à cause de sa trop grande régularité.

Je n'ai jamais vraiment compris pourquoi j'ai fait ce travail. Est-ce par ce que j'étais séduite par l'écriture de ma mère, intelligente et folle en même temps, par ses fins de lignes furieuses ? Est-ce parce que je ne voulais pas que cela tarisse, que je voulais d'autres lettres ? Ou alors, cette écriture n'était qu'un prétexte, un cobaye expérimental pour trouver des modalités de composition non conventionnelles ?

Post-scriptum 2

Maman chérie, pardonne-moi. Tu aurais certainement dit, car tu me contredisais toujours (ou est-ce peut-être moi qui te contredisais ?) que ton écriture était régulière, claire, facile à lire. Je te demande sincèrement pardon, ne sois pas fâchée, je ne te contredirai jamais plus. Et si jamais je me mets à simuler une écriture, ce sera la mienne propre.

Le Hôme-sur-Mer, été 91