

Machines : mâchoires malignes, méchantes cheminées, par Daniel Abadie, préface à l'exposition Galerie de Seine, 1974.

Quoique la machine ait pris, dans l'art du XXe siècle, une place considérable, le point de vue des artistes, en ce qui la concerne a, en fait, profondément varié. Les déclarations enthousiastes de Marinetti dans le premier chapitre manifeste du Futurisme : « Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux, tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille est plus belle que La Victoire de Samothrace » assimilaient le progrès mécanique avec le progressisme en art, mais surtout tentaient d'en finir radicalement avec la conception hégélienne « que le beau artistique est supérieur au beau naturel, parce qu'il est un produit de l'esprit. L'esprit étant supérieur à la nature, sa supériorité se communique également à ses produits et, par conséquent, à l'art. » Mais semblable au cadavre d'Amédée, la machine a envahi l'espace quotidien de l'individu. De symbole de progrès, elle s'est transformée en symbole d'esclavage, de nuisance. Devenue surhumaine, car étant elle-même sa propre finalité, la machine ouvre sur l'absurde, postulant en conclusion extrême de ce système, comme l'Hommage à New York de Tinguely, sa propre destruction. Cette « mort de l'art », déjà en germe dans Dada, et trouvant ici l'une de ses plus fortes expressions est justement contemporaine de la mutation technologique qui a fait passer notre civilisation de la mécanisation à l'automation. Un étrange phénomène de revalorisation a fait de ce qui ne semblait hier que tentatives de dérision les fondements mêmes de notre actuelle culture. Au geste négateur de Marcel Duchamp répond, près d'un demi siècle plus tard, l'attitude profondément positive du Pop'art et du Nouveau Réalisme. Ainsi que l'écrivait Pierre Restany dans A quarante degrés au-dessus de dada : « Le ready-made n'était plus le comble de la négativité dada, mais l'élément morphologique servant de base à l'établissement d'un nouveau répertoire expressif. Sur la plate-forme du zéro dada vient se greffer une démarche positive. A partir du geste de comportement pur de Marcel Duchamp, l'Amérique a développé durant ces dernières années une esthétique du matériau objectif brut, un néo-baroque industriel. Car il s'agit bien là d'esthétique. »

Si la portée du geste de Duchamp a eu un retentissement considérable, on ne peut en dire autant de l'œuvre polymorphe, capitale, échappant à tout critère d'analyse ou de qualité de Picabia. Ses peintures « mécaniques » forment pourtant l'autre pôle de la révolution dadaïste. Alors même que Léger, à la suite des futuristes, glorifiait la machine et jetait les bases de ce qui allait devenir l'esthétique du pop'art, Picabia faisait insidieusement glisser la peinture dans le domaine psychique. Tous deux, pourtant, allaient jouer aux yeux des peintres de la génération post-pop' un rôle considérable, car c'est à travers le médium même de la peinture qu'ils inventaient leur révolution.

Ainsi que l'a noté Marshall McLuhan, l'âge électronique dans lequel nous sommes entrés a transformé le domaine de la machine en champ artistique. « Lors de son apparition, la production mécanique a créé petit à petit un milieu dont le contenu était le milieu antérieur de la vie, des arts et des métiers agricoles. Et le nouveau milieu machiniste a fait de l'ancien une forme d'art » (...) Chaque nouvelle technologie crée un milieu, vu en soi comme corrompu ou dégradant, mais qui transforme cependant son prédécesseur en forme d'art.

(...) Siegfried Giedion, à son tour, nous a montré, à l'âge de l'électricité, comment voir tout le processus de la mécanisation comme processus artistique. A mesure que la prolifération de nos technologies créait toute une série de nouveaux milieux, les hommes se sont rendu compte que les arts sont des « contre-milieux » ou des antidotes qui nous donnent les moyens de percevoir le milieu lui-même. »

C'est dans cet espace interstitiel que se situe le travail de Michel Tyszblat. Il est, à cet égard, significatif que les premiers tableaux par lesquels s'inaugurait le style qui est aujourd'hui le sien s'inspirassent de la télévision, figure-clé de ces nouveaux média à partir desquels Mac Luhan a établi sa lecture de notre civilisation. Rien cependant d'une démarche intellectuelle n'a conduit Michel Tyszblat à ces normes de peinture: l'intuition seule est en cause, rencontrant ainsi finalement une lente évolution plastique. De son passage par l'abstraction lyrique – plus effusive chez lui que violente – il a gardé le souci de la prédominance formelle et de l'autonomie du signe pictural. Dès cette époque aussi s'est affirmé le goût d'un chromatisme raffiné, privilégiant le blanc plutôt que les couleurs violentes et qui l'a mené à cet actuel accord de tons désaccordés, à cette harmonie à la fois suave et irritante. Comme si la théorie macluhanienne devait y

trouver son illustration, Michel Tyszblat, après ce cycle de formes fondé sur celles du poste de télévision, a choisi la machine-outil – mais les siennes, est-il besoin de le préciser, sont pures inventions formelles à partir de fragments du réel – pour traduire le rapport psychologique, c'est-à-dire l'arrière-plan culturel, de l'individu. Cette différence de nature transparaît nettement au niveau des formes mises en œuvre. Si le répertoire formel utilisé dans les tableaux précédents persiste, il laisse cependant la priorité à des formes plus incisives, plus aiguës qui établissent entre elles le maximum de tension. Aussi la définition de l'espace se transforme-t-elle dans ces œuvres. Aux objets tridimensionnels qui semblaient flotter dans un espace indéterminé tendant à succéder des formes plus circonscrites, se développant à partir de l'un (ou de plusieurs) des bords de la toile. Ainsi la machine semble-t-elle avoir accompli, en peinture son cycle complet : image, d'abord, d'une civilisation future, elle est devenue le réceptacle de nos sentiments, l'une des formes de la mémoire du monde. C'est là, sans aucun doute, l'une des clés de notre époque, « car, comme l'écrivait Elie Faure, si nous prétendons juger le temps où nous vivons à travers une seule de ses images, nous risquons fort de n'y pas comprendre grand'chose. »