

***L'île des yeux des télévisions, par Raoul-Jean Moulin***  
**extrait de la revue Cimaise n°104, 1971.**

Devant nous l'écran. Non point celui d'un cinémascope, dans une salle obscure où l'image est projetée par un faisceau lumineux qui nous passe par-dessus la tête, mais celui dépoli de ces cinémas de plein jour, dont l'image vient de l'intérieur pour transparaître jusqu'à nous. Et le film enchaîne ses plans, qui s'associent ou se contredisent par simple juxtaposition. Un film de plans fixes, pétrifiés dans leurs contradictions, qui se succèdent selon un rythme déterminé mais sans jamais se fondre l'un dans l'autre et se confondre.

Michel Tyszblat peint ainsi : l'image qu'il révèle semble émerger par delà l'écran tendu entre lui et le monde. S'il est conscient que, par le fait même de peindre, il se sépare et se distingue de toute une tendance de l'actuelle activité artistique, il n'en est pas moins conscient qu'il ne peut exprimer autrement que par la peinture certaines réalités aujourd'hui qu'il veut rendre visibles – et lisibles.

Tyszblat peint parce que la peinture seule lui permet de substituer à l'expérience du réel vécu une vision moins imaginaire que résolument rêvée des limitations de ce champ, du mécanisme de ses aliénations. Il s'est forgé pour cela un langage singulier et foncièrement personnel, souple, vivant, élémentaire, pouvant se prêter aux manipulations les plus diverses, aux significations les plus équivoques – langage figuré, qui procède par allusion, correspondance ou mutation et dont l'origine remonte à la fin des années soixante. C'est pour rompre avec la fébrilité du geste, avec l'effervescence chromatique qui caractérisaient alors sa peinture et l'abstraction lyrique des sensations éprouvées, que Tyszblat entreprit, en 1967, de définir un système de représentation plastique, concrétisé au moyen de reliefs colorés géométriquement découpés. L'année suivante, il transposait ces reliefs et leurs jeux, leurs principes d'assemblage, dans la mise en page d'aplats de couleur sur la surface de la toile. Puis, en 1969, ce fut le passage lent et progressif de la forme unie et plane à la forme modelée simulant la masse, le volume, tandis que le mode de composition se modifiait radicalement, évoluant à partir de rapports simples et immédiatement perceptibles vers des rapports complexes et ambigus.

Fallait-il nommer ou non, chercher à identifier ces images moirées, froidement translucides, qui accentuèrent leur monochromie et la sécheresse de leurs lignes durant toute l'année 1970 ? Ne risquions nous pas d'appauvrir la formulation et l'impact des réalités dont elles assuraient moins la transmission que la transfiguration ? Car ces images sont comme des rêves, inventées d'un bout à l'autre. Elles naissent d'une sélection d'éléments figuratifs prélevés dans le monde réel et qui, réduits à la fonction de signe, interviennent ensuite dans la constitution d'ensembles composés et signifiants.

Michel Tyszblat part donc de données objectives, mais c'est seulement par une manière d'écriture automatique qu'il parvient, après les avoir triées, épurées, typées, à trouver comment celles-ci s'articulent entre elles, les mouvements qui les lient et les délient, les forces qui agissent pour les tendre et les distendre. Ces formes, ces familles de formes ainsi élaborées ressortissent toutes à l'ordre de la technologie moderne ou s'y apparente, s'y réfèrent d'une façon ou d'une autre pour en accuser l'humour ou le fantastique, le caricaturer ou le contester, le dérégler jusqu'au délire. C'est pourquoi aucune de ces formes

n'est autonome ni ne peut être tenue pour ce qu'elle représente, mais chacune d'elles doit être considérée dans ses relations avec celles dont elle dépend et qui la déterminent, lui font jouer son rôle dans l'organisation générale.

S'il s'avoue fasciné par la composition d'un moteur à explosion, d'un récepteur de télévision ou de tout autre objet industriel tenant une place de plus en plus prépondérante dans la vie des hommes, Tyszblat n'en établit pas le constat : il approprie la complexité de celle-ci à son langage pour la tourner en dérision, pour en rire, la décharger des fonctions exactes qui lui sont propres et mieux nous faire croire à celles déraisonnables qu'il lui invente. C'est d'ailleurs là que réside le paradoxe de ces images, qui sont des pièges à réflexion, à déduction, à imagination : pièges strictement visuels, que le peintre tend pour nous dépayser, nous égarer dans la confusion des apparences à seule fin de nous démystifier.

Epars, déconnectés, en suspension dans l'espace ébloui où ils se modèlent, s'égalisent et se neutralisent, ces éléments de figuration finissent par se rejoindre, par fonctionner ensemble, créant entre eux de nouveaux rapports, de nouvelles significations. D'abord ils se dilatent, ils germent et multiplient alentour leurs antennes, leurs trompes tentaculaires ; puis ils s'agrègent, s'accouplent, prolifèrent et pullulent, comme sous la pression d'une logique interne qui serait spécifique à leur rythme de croissance. Les structures molles qu'ils constituent et organisent ne schématisent point quelque engin astronautique dans l'apesanteur de la stratosphère ni la sexualisation des formes de notre mobilier quotidien, mais elle imagent, en revanche, avec une précision hallucinatoire, les conditionnements que nous subissons de la technologie. Il ne faudrait pas en conclure, cependant, que Tyszblat part en guerre contre les modernes moulins à vent idéologiques de notre civilisation industrielle. La morale de ce qu'il peint tient dans l'humour rieur et rigoureux de son regard déshabillant les objets manufacturés qui peuplent, qui encombrant notre vie : objets déclarés de première nécessité, auxquels nous acceptons progressivement de nous confronter, ou que nous érigeons en autel à sacrifier le temps, tel le récepteur de télévision dont l'usage rituel normalise notre information sur le monde. Ce sont là les fantasmes d'une société répressive, qui récupère les objets produits par l'homme pour se libérer, qui les retourne contre lui dans le but de l'appauvrir et le mutiler davantage.

Les images de Tyszblat surgissent de ces greffes et de ces croisements pratiqués au vif des contradictions de notre environnement matériel, utilisant, par exemple, aussi bien la fonction que la forme du téléviseur, qui se manifeste comme un organisme vivant avec son écran-œil implacablement rivé sur nous et par lequel nous voyons désormais les activités humaines. Une fois peint, toutefois, l'écran-œil ne réfléchit plus rien ; il explose de tout ce qu'il contient, de tout ce qu'il ne pouvait pas dire, visualisant même ce que nous ne parvenions à projeter et concevoir. Ni l'homme ni la nature n'apparaissent d'ailleurs dans ces tableaux de Tyszblat, mais uniquement la nature créée par l'homme qui procède exclusivement de son travail, de son pouvoir de transformer le monde. L'homme n'y est point figuré à seule fin de mieux observer les objets de son industrie, leur processus d'*organicisation* – comme l'affirme très justement le peintre – qui les rend sinon semblables à nous, à la mesure de nos désirs et de nos besoins, du moins à l'image contradictoire de nos contraintes et de nos aliénations.

L'intervention fondamentale de Tyszblat se situe dans la mise en désordre des artifices qui composent la trame sociale et mentale de l'univers que nous nous sommes construits, au profit d'une syntaxe critique dont les métaphores visuelles visent à nous déconditionner.