

ECRITS SUR OBJECTAL

Logiques disparates

«Les deux membres d'Objectal se soucient des manières de peindre. Ils les multiplient pour refuser l'idée de style. Ils ne veulent pas être définis par un style. Ils cherchent à s'effacer comme peintres, non pas en négligeant leur travail, mais en diversifiant leurs gestes picturaux. S'ils sont deux, c'est en partie pour amplifier cette diversité, pour ne pas risquer d'être prisonniers d'eux-mêmes.

Ils partent du motif inscrit sur un bol et montrent par quelles voies variées une image peut engendrer une autre. En des associations d'idées, des associations d'images, ils parcourent et explorent ce qu'ils nomment « le monde de la représentation ». Selon des logiques disparates, une danse paysanne sur fond jaune peut évoquer un défilé militaire sur fond jaune ; ou bien une coiffe bretonne fait surgir des coiffures d'Afrique et d'Asie ; ou bien le pli d'une corolle suggère le plis d'une cravate ou bien encore ...

Claude Lévi-Strauss, dans ses Mythologies, a su montrer comment les mythes se pensent entre eux. Objectal montre comment les images peuvent se figurer entre elles, se refléter, se déformer ou s'agresser ».

Gilbert Lascault 1979

Exposition à la Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques

Objectal et l'imagerie

... »En reproduisant les bols, les agrandissant, les juxtaposant, Objectal mène un travail de lecture de leurs images. Par connotation, par dérision, déplacement, confrontation, il met en évidence, selon une logique aléatoire des articulations et des contradictions.

Ce travail, tout critique des images de l'art et de l'art des images, donne à connaître une imagerie, à en voir le négatif, à déceler ce qu'elle cache, oblitère, induit ou célèbre.

De toile en toile, Objectal pose des questions, actualise et enchaîne sur d'autres supports, cette mise en question de l'imagerie, de son fonctionnement, de l'idéologie à laquelle elle renvoie ».

Patrick le Nouène 1979

... »Bernard Dreyfuss et Claude Pougny formant Objectal multiplient leurs façons de peindre pour échapper au « style », car là n'est pas leur propos, la peinture ayant, pour eux, une autre fonction que celle de traduire une subjectivité. Ils collectionnent les bols : le bol, par ses motifs peints est un véhicule de l'imagerie populaire. Par un jeu d'association libre d'images sur ces motifs, ils tentent de suggérer quelles folies se cachent derrière l'image apparemment la plus sage, la plus insignifiante. Leur travail se présente ainsi comme aptitude, par la lecture des images (connotation, déplacement, confrontation, dérision et souvent humour) à dévoiler, à rendre manifeste le contenu inconscient, idéologique et souvent politique des images les plus « innocentes »... »

Evelyne Artaud

La double circularité onirique

« Toute image d'un objet n'est perçue qu'en relation avec le réseau des possibles.

Ainsi la vision d'un bol contient-elle les virtualités alimentaires et usuelles qui sous tendent normalement sa représentation, mais ses polarisations premières et naturelles ne sont pas privilégiées dans la démarche d'Objectal, elles sont simplement incluses dans l'utilisation esthétique des bols.

L'objet est d'abord un contenant onirique. Selon les règles techniques de la démesure il envahit parfois l'espace entier d'un désir de totalisation du rêve. Une loi des songes engage alors la rondeur du bol, à la fois dans l'accumulation des possibles et dans le monde de la sécurité. La clôture rassurante de la sphéricité renvoie ainsi à un ailleurs toujours choisi et contrôlé par l'univers courbe.

Cependant cette volonté englobante d'objectal n'est pas une fermeture du réel, elle se développe dynamiquement par le jeu alterné des réductions et des démesures.

Dans la suite logique et claire des tableaux le bol gigantesque se contracte parfois en un microcosme qui fuit dans l'angle aigu de la toile pour retrouver la vérité atomique d'un recommencement.

Une double circularité est alors assumée à travers l'objet et son devenir.

A la fin d'un cycle élémentaire, souvent à quatre volets, ce qui a été dérangé, reformulé se reconstruit de lui-même dans la forme immuable du bol miniaturisé. L'énergie se réduit à la pulsion ».

A Broussaud

«En opérant une fixation sur un thème unique : le bol, qui à l'usage se révèle riche de possibilités digressives, Objectal a mis en place un discours de citations qui s'exerce à jongler avec les styles, les techniques et les syntaxes visuelles. Depuis les premiers travaux, où le rapport de l'objet à la surface peinte s'établissait clairement en dévoilant un travail mené sur l'imagerie populaires et ses poncifs, sur ses codes, les partis pris figuratifs de Bernard Dreyfuss et Claude Pougny se sont diversifiés jusqu'à ouvrir des pistes brouillées comme à plaisir. Notions d'histoire, références esthétiques, connaissances sociologiques y tracent les principales perspectives...les choix réalisés conditionnent le regard à devenir double, triple ou plus. Les images détournées de leur fonction première, désarticulées et recomposées selon des traitements plastiques variés, permettent à la structure du langage pictural de devenir le sujet des tableaux. Culpabilisant d'une certaine façon la peinture, Objectal l'oblige à se raconter, à dire quels ponts elle jette vers le réel, quelles stratégies elle utilise pour œuvrer dans l'illusion, quels éclairages elle impose à l'imaginaire pour « machiner » dans l'anonymat des fictions. L'efficacité de cette entreprise réside dans l'intelligence du dispositif de télescopage utilisé, et dans la sensibilité qui le motive ».

Anne Tronche

Exposition Centre d'action culturelle Pablo Neruda, Corbeil.

L'objection des canevas d'Objectal

... »Objectal développe une pratique délibérément hors les modes et les conventions en affrontant l'image de masse et certains aspects de l'art « populaire », comme les bols imagés (dont ils ont constitué une impressionnante collection) et les canevas de broderie.

L'inventaire dressé par Objectal s'attaque par exemple à ces « simplistes » images du monde que véhiculaient les bols, ces objets familiers dont l'usage pouvait se prolonger à travers plusieurs générations et dont l'image était réduite à un simple signe d'identification.

Objectal engage avec le visuel une bataille décisive. En rendant manifeste des codes par trop convenus, en préférant la distanciation critique, en se donnant des règles du jeu précises et visibles, ils font de la peinture une expérience anti-obscurantiste, y renversant à plaisir les « évidences », y savourant le métier, y servant leur passion pour ces trésors culturels méconnus d'un art populaire qu'il ne s'agit pas de célébrer au nom de je ne sais quels remords, mais de voir tout simplement, pour y découvrir ses implications fondamentales, non seulement dans l'expérience ou l'apprentissage du regard, mais aussi dans ses fonctionnements proprement idéologiques. S'il s'agit toujours et d'abord d'une nécessité, d'un plaisir de peindre, il s'agit aussi de rigueur et d'exigence. La peinture d'Objectal n'est pas une parure, ni ce décor de bol, elle est un objet de résistance visuelle, un point d'ancrage où s'amarre l'imaginaire, un lieu sûr propice à tous les délires d'où la dérive peut à nouveau être possible.

Les peintures proposées par Objectal ne sont pas « faciles », la pratique qu'elles affichent, le Projet qu'elles sous-tendent, les images qu'elles produisent, la distanciation qu'elles obligent à mesurer, sont autant de dérives possibles à l'égale de l'acuité qu'elles supposent. Sans illusions, sans flatteries, sans avant-gardismes velléitaires, ces toiles sont de grands morceaux de résistances jetés en travers des conformismes et des académismes dans lesquels se précipitent tant de peintres victimes d'un climat d'époque en toc.

La peinture d'Objectal questionne quelques-uns des micro-éléments du « pouvoir voir », la monumentalité qu'il leur assigne est révélatrice comme une transparence rendue au réel. C'est la promesse de vaincre l'obscurantisme régnant, de lézarder ces murs aveugles du quotidien, d'ouvrir nos regards aux flots des illusions à inventer. C'est une peinture libératrice, elle brise les chaînes des codes qui figurent notre environnement par le spectacle tonique, vivifiant, du plaisir de peindre ».

Jean-Louis Pradel – février 1980
Exposition Galerie Mathias Fels

Objectal réunit deux artistes : Bernard Dreyfuss né en 1941 à Clermont-Ferrand et Claude Pougny né en 1945 à Saint-Amand-Montrond. Le point de leur inspiration : le bol, objet du quotidien qui les amène à explorer le monde de la représentation sous toutes ses formes, de l'abstraction à la figuration. Cependant, l'approche d'Objectal vis-à-vis d'une restructuration des mythes anciens garde une dimension critique : les modèles du passé sont retracés à partir d'un recul ironique qui détermine une rupture avec la morale dominante d'une époque. On peut alors établir un schéma essentiel de leur processus esthétique : passé mythique/Versus/présent démythifié.

Albert Broussaud - 1983

Objectal : l'œuvre à deux têtes

Double Jeu

On connaît les couples d'artistes. Parfois ce sont de deux créateurs développant chacun une œuvre personnelle. Il peut s'agir également de deux artistes en couple se consacrant à une œuvre commune : Anne et Patrick Poirier par exemple. On connaît également les groupes ayant produit une œuvre collective, je pense notamment à la coopérative des Malassis avec Cueco, Fleury, Parré, Tisserant dans les années soixante dix.

C'est une configuration très singulière que présente la galerie le Garage à Orléans dans les prochains jours : « Objectal ».

Bernard Dreyfuss et Claude Pougny se sont rencontrés à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts à Paris en 1965. Quelques années plus tard ils s'engagent dans une expérience artistique étonnante. Ce qui pouvait être le travail d'un groupe de peintres devient une aventure particulière : une œuvre bicéphale.

Sur un point de départ qui pourrait paraître anecdotique (le bol), Objectal se sert de cet objet quotidien pour « explorer le monde de la représentation sous toutes des formes, de l'abstraction à la figuration ». Les deux artistes qui ne font qu'un jouent avec les mots « *A deux c'est mieux* ». « *Parcours singulier pour un duo* » « *il y a plus d'esprit dans deux têtes que dans une* »....

Double je

Cette configuration pour laquelle je ne vois pas immédiatement de référence possible pose la question de l'identité de l'œuvre. La notion d'auteur est certes soumise à la question dans ce travail de peinture. Car si une œuvre à deux n'est pas sans comparaison dans des œuvres d'installations ou de performances (les Poirier, Gilbert et George), dans la peinture une œuvre unique à deux reste un cas... unique. Bernard Dreyfuss et Claude Pougny ont-ils dilué leur personnalité propre dans leurs tableaux ? Ont-ils juxtaposé leur « je » dans ce double jeu ? Les artistes de la Figuration narrative, génération à laquelle appartiennent ces deux peintres, aimaient souvent structurer leurs toiles sur des divisions juxtaposant des scènes, des sujets mis en concurrence, voire en conflit. Objectal se sert parfois de cette méthode pour donner à leur création double cette confrontation des « je ».

Cette situation échappe ainsi résolument aux comparaisons des expériences collectives déjà évoquées.

Lorsque Aillaud, Arroyo, Récalcati fondaient leur pratique dans « Vivre ou laisser mourir, la fin tragique de Marcel Duchamp », la démarche était soudée par un projet artistique ponctuel. Double tranchant

La notion de création, d'identité d'auteur serait donc le sujet spécifique de cette œuvre née dans une posture qui en elle-même est une œuvre. Cette situation enrichissante est à double tranchant : l'histoire retiendra-t-elle les noms de Bernard Dreyfuss et Claude Pougny ? Les artistes se sont eux-mêmes condamnés à la peine suprême : leur disparition dans une entité qui les dépasse et les engloutit dans leur propre invention.

Claude Guibert

Chroniques du chapeau noir – 9 mai 2013

Exposition « double-Jeu »Galerie Le Garage Orléans.

Morteyrol, Objectal : présence des dinosaures

Tout d'abord, bien sûr, vive les jeunes ! J'ai eu beaucoup de plaisir à m'entretenir récemment avec le président de Jeune Création, Jérémie Chabaud, qui multiplie les initiatives pour rendre mieux visibles les travaux de ses contemporains. Il n'y a pas que le grand rendez-vous annuel héritier du *Salon de la Jeune Peinture* d'autrefois, au « 104 », mais des expositions monographiques dans un espace permanent et une intense activité sur internet, via facebook en particulier. Or Jérémie m'a confié que de (trop) nombreux adhérents à la Jeune Création ignorent tout de leur anciens qui ont illustré la « jeune peinture » (dont est directement issue la Jeune Création) ou la « Figuration critique » dans les années 70. Il cherche les moyens de rétablir des ponts entre les générations : louable ambition, mais il risque d'avoir du mal
.....Des anciens de Figuration Critique sont là ces temps-ci, en la double personne du groupe Objectal (Bernard Dreyfuss et Claude Pougny), tout comme un ancien de la Jeune Peinture, en la présence de son président de 1974-1975, Bernard Morteyrol. Tous trois sont nés au début des années 40, tous trois sont donc aujourd'hui des dinosaures, et pourtant tous trois ont encore quelque chose à dire. « L'art est un combat politique » est-il écrit sur le polyptique « l'art est un combat » (2013) du dernier cité...L'art est un « double-jeu » dit le titre de l'exposition des premiers à la Galerie le Garage d'Orléans qui se déroulera du 1^{er} au 23 juin. Qu'est-ce à dire ? Ces vieux messieurs cultiveraient-ils les utopies archi-obsolètes sur la nécessité de l'efficacité politique des images en faisant table rase de l'histoire de l'art ? Point du tout : Objectal se place volontiers sous le signe de Gauguin et Morteyrol affiche sa tendresse pour les génies de la bande dessinée. Simplement, leur propos commun n'est pas de produire des images à simplement regarder.

La lettre hebdomadaire de *Jean-Luc Chalumeau* - 16 mai 2013

Objectal, l'individu à double corps

J'ai parlé en 2013 de la « présence des dinosaures » notamment à propos du groupe Objectal qui effectuait un retour sur la scène artistique depuis 2011 grâce à deux expositions organisées par Robert Bonaccorsi, le grand spécialiste de la deuxième génération de la figuration narrative, née dans les années 40 (cela avait commencé avec « Bicéphale painting 1978-2011 » à la Villa Tamaris de la Seyne-sur-Mer). Et bien cette présence s'accroît, et les amateurs de peinture s'en réjouiront : après la galerie le Garage d'Orléans en été 2013, la galerie Anne-Marie et Roland Pallade de Lyon au printemps 2014, le voici invité par Sabine et Alain Matarasso à Paris : son exposition galerie du Centre va du 16 septembre au 11 octobre. Je dis le groupe et je ne suis plus à jour : il y avait bien « groupe » dans les années 70, au moment où Bernard Dreyfuss et Claude Pougny déclaraient que « l'activité s'est clivée dans le discours pictural du groupe », mais maintenant, c'est un peu différent, ce que traduit fort bien Gilbert Lascault : « longtemps, Objectal s'est donné le nom de groupe Objectal, mais il ne souhaite plus se présenter comme un collectif, comme une association, comme une bande, il choisit d'être un individu à double corps ».

Cet individu à double corps, dit simplement «Objectal », se place aujourd'hui sous le double parrainage de Gauguin et Van Gogh en intitulant son exposition **Fantasmes de Paul – Rêveries de Vincent**. Qu'est-ce à dire ? « nous souhaitons comparer la vie de Van Gogh et celle de Gauguin, le drame de l'un et la vengeance sur l'autre » a dit Bernard Dreyfuss. Que l'on se rassure : les vies de nos deux artistes n'ont rien à voir avec la tentative traditionnelle avortée de 1888, où l'on vit un Vincent hors de lui se précipiter sur Paul un rasoir à la main, ne pas le blesser mais retourner l'arme contre sa malheureuse oreille. Il nous reste de cette péripétie célèbre « Vincent peignant des tournesols » par Paul et les deux versions du « portrait de l'artiste par lui-même à l'oreille coupée » par Vincent. Rien de comparable chez Bernard et Claude, et surtout pas de mutation radicale par rapport à leur point de départ historique, le bol. « Tout est parti d'un bol. En fait, je suis un grand collectionneur. Et pour moi, cet objet du quotidien est un objet social où l'on raconte des histoires, déclare Bernard, un support idéologique fort avec des représentations parfois surprenantes. Une vraie source d'inspiration ». Claude ayant entièrement fait sienne cette déclaration de principe, une œuvre commune d'une réjouissante originalité a proliféré depuis au moins « Amoco Cadiz », « Mont Saint-Michel », « marée noire » (1976) jusqu'à aujourd'hui.

Robert Bonaccorsi voyait dans le bol selon Objectal « un creuset inépuisable de sujets, de thèmes, qui favorise les analogies et les improvisations mûrement réfléchies, les coqs-à-l'âne visuels ». Ajoutez à cela la mise en commun des pratiques et vous avez, sinon des clés, du moins de quoi ne pas vous inquiéter en voyant les visages plutôt sévères (halluciné pour l'un, renfrogné pour l'autre) de Vincent et Paul voisiner avec Pinocchio, le méchant dompteur de Dumbo, les glaneuses de Millet, Mickey ou une belle créature aux seins nus... Avec ou sans bol, la peinture est décidément le lieu de toutes les libertés. L'exposition de Lyon avait pour titre « le mystère Objectal » (c'était celui de la préface de Bonaccorsi) car il y a bien, dans l'usage qu'Objectal fait de sa liberté, un mystère (un « motif dans le tapis » qui implique un minimum d'exégèse). On peut rire à la vue de ces œuvres, bien plus sérieuses qu'elles n'en ont l'air, de Bernard et Claude, mais pas trop, car cet individu à double corps a peut-être des raisons sérieuses d'avoir choisi de fonctionner ainsi depuis tant d'années. Bernard Dreyfuss a peut-être un jour vendu la mèche devant une journaliste, Julie Poulet-Sevestre : « travailler à deux, ça libère par rapport aux styles, ça donne de la liberté. Et puis à deux, il y a moins d'angoisse ».

La lettre hebdomadaire de *Jean-Luc Chalumeau* – 18 septembre 2014

OBJECTAL

Préambule

Bernard Dreyfuss né à Clermont-Ferrand en 1941
Claude Pougny né à Saint-Amand-Montrond en 1945
se rencontrent à Paris à L'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts (E.N.S.B.A.) en 1965. Depuis cette date, ils participeront ensemble à des expositions de groupe où leurs travaux ainsi confrontés les amèneront à une relation de plus en plus quotidienne qui aboutira à la naissance d'un travail collectif réel.
Février 1976, Bernard Dreyfuss commence la fabrication d'étagères en bois sur tous les murs de son atelier pour recevoir les premières séries d'une accumulation de bols à soupe. Dans cet environnement obsessionnel Claude Pougny et Bernard Dreyfuss sont amenés lors de ces rencontres à une analyse montrant implicitement le besoin d'utiliser ces objets pour la réalisation d'un travail.
La première approche était d'isoler un certain nombre de bols de cette collection, dont L'imagerie semblait faire référence à une réalité contemporaine. Ce constat amena un besoin de collectivisation picturale. Nous sommes en novembre 1976, le « Groupe » est fondé, il prend le nom d'Objectal et entreprend un travail sur ce qu'ils appelleront les « bologismes ». Chaque geste devenant collectif, par une collaboration totale, sur le même support, l'entité de chacun s'est clivée dans le discours pictural du groupe.

1978.

C'est dans la confrontation volontaire ou subie face aux objets, que nous avons décidé de nous exprimer dans une pratique commune.

C'est au moyen de l'objet-bol, par l'accumulation de ses variantes, son entité, par sa totalité : matière décor, image, usure et vieillissement, que nous avons entrepris ce travail.

Ustensile populaire dont la forme s'est imposée en dépit des différences culturelles, le bol est resté comme le support tangible du geste. Sur son enveloppe sont retranscrits les éléments du monde familier, à moins qu'ils n'interprètent des décors plus nobles, Mais toujours tel un alphabet sans fin.

Chaque bol est conçu comme un objet unique dont nous avons essayé de retrouver un contexte à l'image de l'archéologue recomposant l'objet et son histoire à partir d'un tessou.

Le prétexte bol est devenu le centre d'une recherche dont le point de départ, identique et sans cesse différent, nous a amené à explorer le monde de la représentation.

Groupe Objectal - 1978.

« Les bols, mythes rapprochés »

L'énumération d'une multitude d'emprunts successifs que des populations anciennes ou contemporaines se sont transmis les unes aux autres à travers un objet simple et quotidien, le bol, marque la tentative du Groupe Objectal.

Derrière la diversité incohérente des images et des signes des bols, le Groupe a tenté de dresser un inventaire d'usages et de coutumes, qui au premier abord innocents et gratuits, étaient ramenés à un système signifiant de la vie sociale, objectivées dans les institutions.

Cette articulation Mythique-Iconographique nous a permis de dégager, à partir d'une réflexion sauvage, la possibilité d'un travail pictural situé entre l'exercice de la pensée logique et un champ possible esthétique.

Groupe Objectal.- 1978

VALERY AU TRI, DELACROIX A BARBES

En cette époque de B.O.F. et de bof-génération, de génération soixante-huitarde perdue et de ras-le-bol, le groupe Objectal bosse. Ils sont deux à bosser sur les bols et leurs images de bol.

Les images vexantes.

Les cinq toiles dont je parle ici, exclusivement, ont pour titre « *le sultan décapité* ». Il s'agit de la rencontre d'un bol et de Delacroix !. La tresse, le motif géométrique du harnais (là, au-dessus du mors) appelle, rappelle le motif d'un des innombrables bols de la collection du groupe. C'est parti :

Le décor d'un bol rencontre un détail du « Sultan Moulay abd et Rhaman sortant de son palais » de Delacroix au musée des Augustins de Toulouse. C'est un peu comme si le cousin de la bécane à Jules poussait sa grand'mère dans les orties pour lui chiper sa soupe et celle de ses lapins. C'est vexant, mais il faut bien reconstituer sa force de travail.

Il y a eu, au XVIème siècle, en Allemagne, une vogue des *Vexier-bilder*, les images vexantes, liée à celle des anamorphoses. C'est l'esprit du G.O. Ce n'est pas un esprit dada, encore moins symbolard-surréaliste. C'est beau, l'art, mais Holbein dans *les Ambassadeurs* : un ectoplasme au premier plan qui, en anamorphose, donne la signature du maître (Hohl-Bein = os creux = crâne = vanité des vanités). Autre métamorphose vexante : Arcimboldo empile des poissons, voici l'Amiral, des poulets – croupion compris : et une queue de poisson pour la barbiche, c'est Calvin (ou : le Juriste).

Il ne faut pas confondre l'enlèvement des Sabines avec le rangement des bassines.

Delacroix : la coupe au bol

Ce ne sont pas les premiers à s'en prendre à Delacroix. Déjà Van Gogh, Cézanne, Picasso bien sûr... Cézanne fait du Cézanne, Van Gogh est encore plein de piété pour la Piéta. Picasso est vexant car il démolit tout sur son passage, de façon importante et spectaculaire, mais reluke encore *les femmes d'Alger*. G.O. (j'abrège Groupe Objectal et « Objectal » fait sérieux), c'est encore un autre état d'esprit. Subtil et décapant. Quelle idée, quand on s'appelle Delacroix, de ne pas se pseudonymer : Delacouleur serait déjà mieux !

1/GO coupe d'abord en deux la toile de Delacroix et ne garde que la moitié basse, inférieure (dans tous les sens de ces adjectifs).

2/Gros plan cheval, mais tracé peu accentué. Accentuation colorée du motif tressé du harnais. Insistance maintenant sur le garçon d'écurie et de cortège réunis, sur l'arpète autochtone indigène. La parade, le sultan disparus, tabaga tagada, dans les brancards ou les brocards.

Ah ! ma chère, l'Afrique du Nord. Klee. Colette : c'était une très belle petite Mauresque, « ses petits pieds encroûtés dans la vase du ruisseau, ses mains, précieuses jamais lavées ... ».

Aujourd'hui, à Barbès, y a des taxis qu'ont peur du noir.

C'est beau, mais de l'air (intermède)

« Un voyage au Maroc laissa dans l'esprit de Delacroix, à ce qu'il semble, une impression profonde : là il put à loisir étudier l'homme et la femme dans

l'indépendance et l'originalité native de leurs mouvements et comprendre la beauté antique par l'aspect d'une race pure de toute mésalliance et ornée de sa santé et du libre développement de ses muscles ».

« **Le Sultan du Maroc entouré de sa garde et de ses officiers** ».

Voilà le tableau dont nous voulions parler tout à l'heure quand nous affirmions que M. Delacroix avait progressé dans la science de l'harmonie en effet déplora-t-on jamais en aucun temps une plus grande coquetterie musicale fit-on jamais chanter une toile de plus capricieuses mélodies véronèse fut-il jamais plus féérique un plus prodigieux accord de tons nouveaux inconnus délicats. Nous en appelons à la bonne foi de quiconque connaît son vieux Louvre qu'on cite un tableau de grand coloriste où la couleur ait autant d'esprit que dans celui de pris d'un petit nombre mais cela nous suffit ce M. Delacroix nous savons que nous serons com- tableau est si harmonieux malgré la splendeur des tons, l'atmosphère de l'été quand le soleil étend comme un- Aussi ne l'aperçoit-on pas du premier coup ses voisins crépuscule de poussière tremblante sur chaque objet. Ce tableau est si- qu'il est gris (3) est gris gris gris.

Suite : toiles 3-4-5

3) Enorme bol blanc, fond gris, comme un suspension. Image du bol : la tête du sultan. Coucou, le revoilou : le dessus du panier a été retrouvé dans le panier à Guillotin, dans le ruisseau à Rousseau. Jean Nohain ravi : un noble vieillard, bien de chez nous (comme image et mythologie), un bel Abd et Kader de nos livres d'histoire rétro-réacs. Ou cf : « Nègre – saluant – le- drapeau – français », couverture de Paris-Match (analysée par Barthes). Il faut ouvrir l'œil pour lire les effets critiques, démystifiants du boulot plastique du GO. Je veux dire : il faut repérer les citations, la rapide circulation de leurs images et qui épinglent celles des médias, magazines, pubs, manuels, dicos et aussi – ne l'oublions toujours pas – (j'avait aussi cité plus haut la BD, les illustrés) les images de nos objets courants.

Le bol : objet populaire, de jais, naguère et aujourd'hui. La ou les images de nos bols, idem. Voyez aussi un autre cycle de toiles sur la mine et les mineurs.

Question : comment un mineur boit-il son café au lait, dans un bol où sont figurés sa gueule noire, les boyaux, les chariots... ? Ou bien : une demoiselle sur une balançoire, une calèche ? A-t-il un coup de cafard-grisou ? Comment va ta silicose ?

4) M. Dassault voit-il au fond de son bol un billet de banque de 2 milliards 4 annuel ? C'est le sujet de la quatrième toile.

Actualisation. Le sultan, potentat traditionnel, devenu une théorie de potentats pétroleux. Gueules à le ibn Séoud. Là encore, GO fait circuler les images qui circulent. Koweit and see : même racisme anti-arabe. Il s'agit pas, dans la presse, à la télé, de démonter ses images. Arafath en fera les frais de la même façon. Cependant que Doux-Noeux nous couverture une pin-up habillée à la palestinienne. GO ne déconstruit pas les images comme Godard, au cinéma. Il propose plutôt –comme dans l'affiche d'Ici et Ailleurs du même, qui reprend telle quelle la couverture de Nous-Deux – une reproduction de cette imagerie. Pas question d'étaler les bons sentiments politiques : je te peins un camp de réfugiés palestiniens ou un commando. Il s'agit ici de faire encore circuler les images qui circulent : espoir timide qu'un moment viendra où les yeux, à force de consommation d'images, de sommations de stéréotypes, en auront assez, ras-la-rétine et ras-la-luette.

On était parti de Delacroix : Le sultan... on est passé par les nouveaux sultans. Tout cela en images, et toutes choses égales par ailleurs. On était parti de la grande peinture

(c'est du Delacroix, c'est de la peinture à sujet historique). Je prétends que le Groupe Objectal sait peindre en faisant que la dimension de l'histoire, de la critique historique circulent dans, et aussi vite que, la circulation des images, celles de l'aliénation ordinaire et monstrueuse, et celles qu'ils produisent. Je définirais ainsi L'Objectal » est le produit du travail de « mythologues » - plasticiens. L'objectalité travaille plastiquement, vexe les objets/images réifiés, consommables et consommés. C'est pas triste en prime !

5) Après toutes ces images toc, stock, choc, le second bol du cycle, celui –provenant de leur collection- qui, avec son motif géométrique avait télescopé le motif du harnais. Arrive à la fin enfin ce bol (réel !?), forme renversée de l'ombrelle, qui décapita et le sultan et Delacroix. Cette tactique, cette suite scénographique a, très exactement, son pendant en rhétorique : c'est l' »usteron proteron ». Une merputation : le premier en dernier. La rhétorique a ici, à l'évidence, de qui prêter main forte à la critique de l'idéologie et de ses renversements d'images dans la rétine obscure de nos fovéas bourgeoises. Les premiers en dernier, pour autant que tout avait été déjà permuté, renversé.

Ce petit bol, en 5, ça c'est une image nouvelle, pas nouvelle. Ordinaire, pas ordinaire. Pas populaire et pourtant populaire F. Magazine, l'Express, le Nouvel Obs devraient y penser, plutôt que de nous servir, ce bol visuel de photos bien léchées, cette bouillasse sexiste, ou ces clichés prétentiards.

Un bol. Et le « bougnoul ». Burnous frileux. Corps timide des sous-prolos. Etc. Visitez toute l'Afrique sans quitter Paris : engagez-vous chez les poubelliers ; Visite de l'Elysée, casse-croûte oignon, pain sec inclus.

Vous reprendrez bien un ptit coup de Freud (4)

1/ Foutez- c'est notre digne ministre de l'Intérieur des Flics – Bonnet à poil.

2/ Et celle-là, vous la connaissez ? C'est celle du guillotiné (non, pas le sultan), le guillotiné de Freud, qu'on mène à la guillotine, un lundi matin. Qui dit « Encore une semaine qui commence bien ! »

1/ C'est le mot, c'est l'idée qui vexent, la fâcheuse tendance qu'ont le mot, l'esprit, la lettre (l'astuce, la blague, certains slogans) à être ostile et hobcène. Parodie, Nique cynique, par le chien poilu.

2/ L'Umour : la grosse dégonfle du grand Surmoi par moi. Plutôt : mon surmoi se rebiffe et me requinque. Je n'en attendais pas tant. Moi : y a du plaisir. Moi, j'étais plutôt habitué à la réalité (principe de), pas au plaisir (principe de). Je fais bonne figure. J'ai respecté le sérieux social, papa-Surmoi est content, je l'ai en même temps bousillé.

1/ **Le (s) grand (s) : rapetissé (s)**. Du genre : Anémone au téléphone.

2/ Le ptit (futur raccourci, le futur mortel et allongé que je suis. Le crâne dans l'ambassade) qui reprend du poil de la tête, le bête suprêmement intelligent. **Le ptit qui gagne**. Popeye et ses épinards.

Un coup de **rabaissement**. Un coup de **remontant**. Telles sont la psychologie, la philosophie du jeu de mot (le « Witz »), tel que Freud l'analyse. Très utile ce va-et-vient entre le minable et le grandiose, le sublime esthétique et le pathologique, ordinaire ou grave : mêmes déterminations quant au sens.

Je voulais dire : GO, c'est pas de l'art, c'est du vitce. L'Objectal est witcieux.

Un bon lance-couilles, un bon clitoris en boulette mouillée et on se terrasse un boeufs à trois bons mètres.

L'homme qui rit. La vache qui rit. Et la peinture ?

Dans le genre « les jeux de con du Professeur Choron », voici une question : vous avez cinq secondes ou cinq minutes pour me citer cinq peintres qui vous font sourire, rire, vous allègre.

Vous séchez ?

Moi, y a Miro. Toujours.

Dubuffet, qui danse pas mal aussi. Pas toujours.

Y a...Oui, le temps passe.

- Zeimert ? Le peintre calembourgeois ?

Ca fait trois... On ne souffle pas... Plus que dix secondes...

Y aurait Thomas. Personne ne connaît.

Et GO.

Ouf !

C'est sûr, il faut être assez spécialisé, pour répondre à des questions pareilles.

Le tableau après le tableau

Tel est le titre d'une étude (4) qui signifie : le peintre voit la nature par le biais de la peinture : au musée, dans une galerie, grâce à une reproduction même, aujourd'hui ?

L'histoire de la peinture à envisager comme : tableau (d') après le tableau, l'art par

l'art : toute une circulation et un trafic de « seconde main », citations, sollicitations (5).

Il est toujours sain (décapant) d'y insister, car les mythes du génie, de l'artiste, de l'inspiration etc. nous font encore des petits trous dans la tête. Je répète donc :

l'histoire de la peinture est faite, est un travail transformateur, d'aller-retour, effets boomerang, renvoi d'ascenseurs. Formations, déformations : belotte et rebelotte. Elle est pleine de reprises : peint-repeint. Les termes, techniques, de remords, de repentir le signalent.

Aussi, dans les circulations d'images de GO, il faut bien voir que les vexations ne proviennent point tant d'intentions politiques, ou de configurations psychologiques, ou ce que vous voudrez encore, que, intrinsèquement et spécifiquement, **de la peinture** et **de l'histoire** de la peinture. L'image d'esprit (comme on dit : le mot d'esprit), la bonne image (le bon mot), tout ça c'est des histoires. Des histoires d'images. Des images d'histoire. Etre « Objectal », c'est ex-citer les images (les objets qui ont des images, les images qui sont devenues des objets, de consommation). Consommer, sommer, consumer. Ni objecteur (dada), ni objectueux – disons – (Nouveaux Réalisme) ni objectif.

Les techniques ou tactiques d'emprunt de formes, de citations plastiques anamorphosantes relèvent pour partie de critères classiques comme de pratiques plastiques maintenant connues, étudiées (5). Détaillons-les d'abord, pour ensuite et enfin mieux marquer ce qui est neuf : l'objectalisation.

Tant du côté psychique, que du côté plastique, on connaît la dimension parodique : de la caricature au pastiche, une même « Herabsetzung » (Freud : une mise à bas) (4).

C'est le jeu de GO : je prends une demi structure de Delacroix, je ne garde que la partie basse de la scénographie : nous l'avons vu et dit. On se souvient aussi de la façon dont le bol symbolise : il n'intervient par comme les clefs dont Léger affuble la Joconde, la dégradation n'est pas non plus du type : elle a chaud au cul, ou boîte de soupe pop, j'y reviendrai. La circulation des formes s'étudie aussi au plan chromatique et à celui des valeurs. Ici, aucune analogie de couleurs, ni de valeurs :

Delacroix est violet, grisé et en sort rose de confusion, ce qui pour notre grand coloriste est une opération bien choisie.

L'originalité tient au télescopage avec (aux deux sens du génitif) l'image du bol. On a là un travail de schématisation (6) ; cinq toiles en ont schématisé une. Schématisation par réduction, par estompage des figures, par simplification chromatique blasphématoire. Chose curieuse : le schéma aboutit à un multiple. Picasso procédait ainsi : cela restait didactique et les images résultantes créaient un répertoire de nouvelles formes. GO emprunte toutes ses formes, du début à la fin. La schématisation parodique est répétition de formes, d'images.

L'image du bol est un schème (sorte de transcendantal ethnographique), une règle de production d'images ne serait que reproduction de stéréotypes. L'objectalisation est reschématisation. Culture, cuculture. Idéologie, pantouflardes babouches : les idées aux logis.

Reste le camarade Ahmed. Dehors. Couchant sur les chantiers. Pas de bol.

Je suis content d'avoir fini. Mamadou m'a dit, Mamadou m'a dit. Je boirai le bol, jusqu'à l'hallali (Bération).

Michel Servière – Septembre 1979

OBJECTAL : UNE AUTRE IDEE DE LA PEINTURE

A l'enseigne du «Groupe Objectal» deux peintres ont entrepris un travail méthodique sur une collection de bols rustiques découverts au hasard des voyages ou incursions chez les brocanteurs de province.

Ils en ont réuni des centaines présentés à côté des peintures qu'ils en ont tirées. Les toiles sont de divers formats, certaines aussi grandes que des panneaux publicitaires, d'autres plus conformes à l'idée de tableau d'appartement. Les thèmes de ces œuvres sont issus des motifs décoratifs qu'on retrouve constamment sur ces bols, aussi humbles soient-ils. Le souci d'ornementation n'a jamais fait défaut aux réalisateurs de ces ustensiles communs, destinées à contenir, selon l'heure, le lait, le cidre, la soupe ou le café. Une infinité de sujets ont couru au pourtour des bols et il serait difficile d'en faire l'inventaire, après l'inévitable détérioration due à leur fragilité et leur modeste valeur. Chaque pièce ainsi tend à devenir rare, unique parfois et bientôt document exceptionnel sur une époque révolue.

Cette notion de rareté a pu stimuler nos peintres-collectionneurs, mais plus encore ce parfum de chose ancienne, issue d'un passé encore proche, celui des grands-mères, où opèrent régulièrement les vagues successives des modes « rétro ». On assiste là à une sorte de recherche archéologique de surface, dans les derniers sédiments à peine recouverts, encre chauds de cendre, et qu'on peut explorer à loisir dans les placards des maisons de province. Mais chez nos deux peintres la quête nostalgique a vite fait place à l'enquête sur un phénomène très précis de la culture populaire. Quelles motivations ont conduit les réalisateurs de ces bols à choisir certains motifs ? Quels rapports entretenaient leurs utilisateurs avec l'image quotidiennement présente à leurs yeux, avant le départ à l'aube, au dîner le soir, après l'éreintement du travail journalier ?

Et maintenant que nous disent encore ces pauvres motifs, au milieu de la surenchère d'images que provoquent les techniques audiovisuelles ? Quelles significations nouvelles ont pu s'en dégager à la faveur des avatars imprévisibles de l'histoire. C'est là l'enquête serrée menée depuis quelques années par le Groupe Objectal, par le moyen de la peinture, en utilisant ses techniques les plus actuelles.

Travail de sociologues, sinon d'ethnologues quand il s'agit d'ustensiles provenant de provinces dont la culture spécifique s'est singulièrement amenuisée. Peut-on seulement en retrouver quelques échantillons sur des marchés de bourgs, ou des kermesses locales ? l'américanisation progressive de « la fête » s'est imposée à un tel point dans les pratiques de l'Occident que toute résurgence traditionnelle locale apparaît folklorique, rétrograde et quasiment exotique ! C'est elle qui est maintenant étrangère en son propre pays dans l'environnement de chromes, de néon, de rock et de light-show. C'est dire avec quelle prudence il faut manipuler ces frêles témoignages encore lisibles sur les bols.

Travail d'historiens, car l'imagerie est souvent liée aux grands événements historiques, aux luttes sociales, aux conquêtes coloniales, comme aux mythes et aux croyances, et le problème n'est pas tant d'établir une relation avec des faits bien connus que de comprendre comment ils furent vécus chaque jour dans le regard attentif ou distrait du buveur.

Travail de metteurs en scène car les innombrables séries de toiles mises sur pied réclament un fil conducteur, un argument qui s'explique à la faveur d'un déroulement

d'images, et l'on rappelle ici le mode de narration « a rotulo » de la colonne Trajane... L'importance accordée à certaines images par des formats excessifs contraste avec les tailles modestes dévolues aux accompagnements mineurs, comme on voit dans les polyptiques d'églises les prédelles modestement alignées sous les figures nobles des vantaux.

Travail d'artisans scrupuleux et méthodiques (et l'on appelle peintres d'ailleurs indifféremment l'ouvrier et l'artiste), programmant leur chantier, se relayant sur les grandes surfaces posées à plat sur des tréteaux, prenant quelque détente sur des petits morceaux, sans qu'on puisse reconnaître la main de l'un ou de l'autre sur l'œuvre achevée, chacun fuyant l'effusion lyrique, et l'inspiration inopinée, dans un projet de longue haleine qui exclut l'accidentel. Le terme « Objectal » à l'anonymat d'une marque d'ordinateur, il élimine la suffisance et le vedettariat qui depuis deux siècles contaminent la moindre velléité de création.

Travail de peintres qualifiés dotés au milieu de leur âge d'une expérience indiscutable, d'un métier sûr, ayant fait leurs preuves (si l'on en exige...) procédant par séries et non « en séries » de type industriel. La série est au contraire pour eux le moyen de progresser dans le développement du thème, d'en décaler progressivement le sens, d'y introduire des éléments nouveaux, d'effectuer des variations plastiques ou thématiques, tout en les gardant visibles à l'attention du spectateur.

Travail de créateurs enfin, en utilisant une réflexion incessante sur la peinture comme moteur de la création. A partir des formes élémentaires des plus humbles décors (aujourd'hui ceux des bols) dans un mode de raisonnement par images, et dans un discours rationnel où leur pratique de peintres est constamment sollicitée, ils jettent chaque thème isolé de son support dans une aventure aléatoire. On a pu parler à leur propos d'association d'images comme on dit couramment association d'idées, et le mot image retrouve le poids qu'il supporte en poésie pour désigner la violence apparitionnelle du mot, à cela près qu'ici c'est l'image qui va droit à l'intellect sans la médiation du langage. Tout cela vécu par nos deux compères dans une parfaite allégresse, avec le plaisir de la difficulté tournée et le ravissement du coup au but.

Une autre idée de la peinture, car chez eux affluent à tout moment le souvenir de la peinture passée et présente, l'ombre des vivants et des morts. Le grand Musée imaginaire montre son dos entre chaque vague de la mode, comme en chacun de ces tableaux croisent des réminiscences très contrôlées, non dénuées d'humour mais jamais caricaturales. C'est une idée de la peinture propre à cette fin de siècle où la pression considérable de la culture universelle (à la portée de toutes les bourses, au bout du moindre « voyage organisé ») ridiculise les prétentions individuelles à l'oeuvre inspirée, ineffable et jamais rencontrée. Eux le savent et c'est au prix de cette humilité qu'un créateur, un jour, peut naître. C'est dans cette juste appréciation de conditions difficiles qu'opèrent les deux peintres Objectal, en prenant leur sujet au cœur même de leur dilemme, dans sa plus humble expression (les modestes reflets sur les bols de la peinture du XIXème siècle) en isolant leur mécanisme élémentaire (comme les premiers physiologistes le cœur de grenouille), mais déjà en essayant sa greffe sur des organismes plus différenciés et de provenances diverses. Ainsi leur propre aventure s'étaye à celle de toute la peinture, leur destinée nouvelle de peintres retrouvant celle de l'espèce peignante.

Jean Poucet - 1982

OBJECTAL : LA PEINTURE PARIETALE OU LE PARTI DU PARTI PRIS

Ils sont deux, un grand et un petit. Ils peignent ensemble. Avec les mêmes couleurs, les mêmes pinceaux. Sur la même toile.

Le petit prétend ne peindre que la partie basse. Le grand le reste. Tout cela est fort bien.

Mais comment se partagent-ils la tâche dans les circonstances suivantes (liste non limitative) :

1/ pour les toutes petites toiles qui n'ont à vrai dire, ni haut ni bas ?

2/ pour les très grandes où le haut du bas du petit risque d'être plus haut que le bas du haut du grand ?

3/ pour celles où la latéralité l'emporte sur la verticalité ?

Ce dernier point toutefois semble en voie de résolution depuis quelque temps par le biais de leur option manifeste pour la verticalité.

Ce biais cependant ne fait qu'accentuer l'acuité du deuxième point qui – tout comme le premier d'ailleurs – demeure sans réponse.

Tu me diras que le *modus vivendi* qu'ils ont élaboré pour parvenir à peindre à deux est leur affaire et qu'au bout du compte seule la finalité importe. A cela je te répondrai oui ! Quoi que ?...

Je n'ai personnellement jamais réussi à les imaginer duettistes. Pour moi Objectal est un artiste et un seul.

En ce sens, j'ai particulièrement apprécié l'évolution récente de sa signature de laquelle il a retiré le fâcheux préfixe Groupe.

Artiste unique donc mais bicéphale sans aucun doute – je préciserai, mais uniquement à l'usage des esprits tortueux et à seule fin de les rassurer, qu'il n'est pas « bi » qu'un matière d'encéphale – quadrupède et quadrumane avéré et hétéro pratiquant.

Alors me diras-tu, l'étude d'Objectal relève de la tératologie ? A cela je répondrai : bonne question ! Mais c'était tellement évident ! En outre je te ferai observer que, d'une part je n'ai pas pour objectif l'étude d'Objectal et d'autre part la nature a très souvent été infiniment plus sévère.

Tu connais le bol ? Oui le bol, le vrai, cet objet tellement banal que chacun en a chez soi plusieurs exemplaires.

Et bien, Objectal aime le bol.

Alors Objectal collectionne.

Sérieusement.

Plus de deux milles je crois à l'heure actuelle.

Là, on s'écarte furieusement de la banalité, n'est ce pas ?

Pourquoi le bol ? Je ne sais pas à vrai dire.

Je lui ai posé la question.

Mais Objectal ne parle pas.

Objectal est-il muet ?

Non, Objectal se tait !

Objectal peint !

Pour tenter de trouver une amorce de justification, on peut évoquer toute la charge symbolique de cet objet, ses formes arrondies, son côté femelle. Ce n'a pas d'anse un bol, ça se prend à pleine main, ça se possède en quelque sorte.

On peut penser aussi à son côté contenant pour toutes sortes de nourritures – les produits lactés en particulier – qui lui donne un incontestable aspect de primordial et de fondamental.

Un sujet femelle, lactifère par essence, pouvait-il inspirer autre chose que la passion possessive et la fureur créatrice à des encéphales galactogènes et en rut qui avait su en percevoir toutes les potentialités ?

On conçoit assez aisément que l'objet bol et son cortège de symboles puisse être un thème de collection.

On le conçoit moins aisément comme thème récurrent de créations picturales. Et pourtant !

Depuis plus de vingt ans maintenant Objectal dit ou laisse dire qu'il peint d'après les bols. Qu'il transpose sur la toile les motifs décoratifs des bols comme autant de paradigmes déclinables à perte de vue.

Ce que je pense n'est pas tout à fait ça mais ce qui va suivre bien sûr, n'engage que moi.

Je pense qu'il y a – disons pour simplifier – une vingtaine d'années, Objectal dans sa recherche picturale d'alors axée par exemple sur des valeurs éternelles (la terre, le travail, la vie dans les anciens temps...) et sur la dénonciation des injustices, eut la surprise de constater certaines similitudes ou plutôt une incontestable parenté entre ce qu'il venait de produire et certaines compositions décoratives figurant sur les ventres rebondis de quelques bols présents dans son atelier. Bols vraisemblablement détournés de leur fonction première et utilisés à des fins purement utilitaires – réceptacles pour pinceaux par exemple – ce qui les rendait éminemment présents dans le champ de vision de l'artiste.

Ce constat fut-il jubilatoire ou frustrant ? Je ne sais. Mais il est certain qu'à dater de ce jour rien ne fut plus comme avant.

La collection – qui vraisemblablement à l'époque en était tout au plus à son stade embryonnaire et relevait d'un pur esprit de collectionneur – prenait soudainement pour l'artiste une autre dimension. Désormais plus d'alternative. Les différents thèmes de décoration des bols et la manière dont ils étaient traités seraient le sujet avoué – surtout aux regardeurs les plus enclins à la malveillance – de ses créations à venir.

Accessoirement mais tout naturellement, ils seraient aussi la véritable raison d'être de la collection.

Sa décision était prise et plutôt que de se voir un jour accuser injustement de reproduire des bols – ce dont il aurait eu beaucoup de difficulté à se défendre – il jugea plus judicieux d'anticiper l'événement et de revendiquer publiquement des sources qui de toutes façons auraient été dénoncées.

Pour être crédible dans cette démarche, la quantité était nécessaire. Aujourd'hui c'est chose faite. La collection a pris des proportions hors du commun.

Savoir si c'est véritablement le hasard qui fut à l'origine de la première rencontre de l'artiste et du bol ou bien si cela fut plus insidieux et demanda une longue période d'imprégnation plus ou moins inconsciente ou bien encore si ce fut complètement délibéré, n'a d'ailleurs aucune importance.

Dès lors que l'événement fut reconnu comme tel, la suite devait être ce qu'elle a été. Pour ce qui me concerne, ma préférence va à l'une ou l'autre des deux premières hypothèses.

Le hasard soudain, le pur hasard, brutal.
Ou bien le hasard soudain, mais dans le genre découverte, plutôt du style « eurêka »,
résultat d'un long cheminement irréfléchi qui amène brusquement à l'évidence.
Bien, mais encore une fois tout ceci aujourd'hui n'a pas grande importance. Les
choses sont ce qu'elles sont et voilà tout.

Alors me diras tu que peint Objectal aujourd'hui ?
Je te répondrai, je n'en sais rien !
Et ne le lui demande pas, tu te heurterais à une absence de réponse (voir supra).
Ce que tout au plus je peux tenter de te dire c'est ce que je vois, moi, sur ses toiles,
enfin certaines de ses toiles, je ne les connais pas toutes tu sais.

A mon sens, sa première source d'inspiration se situe dans des valeurs proches de la
terre. Valeurs premières, authentiques – notre essence à tous – et parti pris délibéré
d'un parisien encore profondément ancré dans la province où sont ses racines et qu'il
revendique. Reconnaissance aussi et hommages aux anciens qui ont peiné durement
sur ces tâches élémentaires pour simplement tenter de nourrir leur famille, dans des
conditions extrêmement précaires et dans un contexte obscurantiste.
Essayer de traduire l'impression d'ensemble qui se dégage pour moi de cette peinture
consisterait à dire qu'elle n'est ni optimiste, ni pessimiste non plus.
Le mot auquel je pense est constat. Constat sans concession. Dénonciation de
l'inégalité de l'injustice.
Mais pas accusation venimeuse, révolutionnaire ni même revendicatrice. Aucune
violence.
Un simple constat qui dénonce.
Un autre mot encore : compassion. Beaucoup de compassion.

Basées sur cette thématique, les toiles – généralement d'assez grandes dimensions –
représentent des scènes champêtres, rurales, construites autour des travaux agricoles
ou des parties de chasse.
Certains éléments de ces tableaux sont parfois repris à part et présentés comme des
études. Dans ces cas, l'unicité de l'objet traité, la simplicité du trait et l'aspect souvent
monochrome évoque irrésistiblement pour moi les œuvres rupestres, la peinture
pariétale.
Rare est l'homme debout. Il est toujours courbé vers la terre inféconde qu'il amende
de sa sueur. Courbé aussi par toute la pesanteur de l'ignorance et de l'inhumanité qui
l'entoure.
Il est également souvent entouré d'une espèce d'enveloppe placentaire dont on ne sait
si elle le protège ou si elle l'étouffe. Et l'on en arrive à penser qu'il ne coupera le
cordon ombilical suggéré, que lorsqu'il sera grand.
Quand il est chasseur, menu devant un cerf immense, il n'a qu'un tout petit arc
dérisoire qui confirme que là non plus, ce n'est pas gagné d'avance.
Tout domine l'homme d'Objectal. La terre qu'il gratte avec des outils inadaptés. La
forêt de toute sa haute futaie. L'animal adulte qu'il chasse lui, l'enfant.
L'apparent parti pris médiévisse des scènes représentées – le bol et ses décorations
passéistes servant de parfait prétexte / alibi en la circonstance – est démenti par la
technique mise en œuvre. Extrêmement actuelle et maîtrisée elle confère à la toile un
coté intemporel pour dire clairement que ce qu'elle montre est peut être d'un autre
temps mais que les mêmes choses se passent encore hic et nunc, quelque part sur la
planète.

Le parti pris du bol se fait plus troublant quand Objectal peint l'objet pour l'objet. Pour sa matière, son émail ou ses glaçures.

Cette approche correspond à mon sens à un pur exercice de style où l'artiste fait étalage de sa très grande maîtrise technique pour démontrer –si besoin était- que dès qu'il s'y emploie, il forlonge sans coup férir l'objet prosaïque entre tous, que les circonstances l'ont amené à mettre en avant.

En d'autres termes,

Dans sa démarche paradigmatique où le sujet est l'élément décoratif du bol, en en faisant émerger certains aspects, intrinsèques peut être, mais assurément voilés, Objectal va naturellement au-delà de cet élément décoratif et naturellement le dépasse. Par contre lorsque sa démarche se veut uniquement figurative et qu'il peint le bol/bol, le bol dépourvu de décor, la représentation qu'il en donne représentation tant du trait que de la matière ou de la tonalité – ne se contente plus de le dépasser, sans conteste elle le surpasse.

Ce faisant, l'artiste me semble ouvrir la voie à une mise au point et nous inviter à partager sa relativisation.

Il veut bien reconnaître une réelle gratitude à l'endroit de l'objet, mais il tient aussi à faire savoir que cette gratitude n'a rien d'inconditionnel et qu'elle est tout au contraire parfaitement lucide.

Ce n'est pas autre chose que la désacralisation du bol.

On pourrait dire également que c'est dominer son sujet !

Objectal prend parfois l'optique de l'astronaute.

Quelques œuvres seulement, généralement de petites dimensions et traitées en camaïeu.

La toile est presque entièrement peinte dans la tonalité choisie.

L'empâtement cesse uniquement en partie haute et selon une ligne courbe pour laisser place à un fond qui peut être ce que l'on veut, un ciel par exemple.

Le côté curviligne est évidemment là pour rappeler qu'il s'agit bien d'une portion de bol vue en gros plan.

Bien ! On ne peut s'empêcher cependant d'y voir aussi une évocation de l'image de notre petite planète transmise par un satellite ou par la navette spatiale.

Même rotondité, même tonalité, même distanciation. L'illusion est parfaite.

En ce sens et avec un talent toujours égal, l'artiste montre non seulement tout l'attachement qu'il a pour son objet fétiche et toute l'importance qu'il lui accorde, mais il montre également qu'il ne cesse d'en « faire le tour », qu'il en poursuit l'étude et que cette étude est loin d'être épuisée.

D'autres fois sa démarche penche vers l'ontologique. Les choses ont-elles une existence réelle ou bien tout n'est-il qu'apparence ?

Une toile par exemple, haute et étroite représente un arbre ou plutôt une silhouette qui fait penser à celle d'un arbre.

J'ouvrirai ici une parenthèse simplement pour que tu saches que l'exposition avait pour non TOTEMETOT, sorte de palindrome dans lequel seul le mot totem importe.

Cet intitulé explique la tendance générale à la verticalité de nombreuses toiles et les sujets traités.

Donc une silhouette d'arbre disais-je. Une silhouette au fusain d'un tronc avec en haut des moignons de branches et en bas des moignons de racines.

Arbre déraciné, étêté, en suspension dans le vide.

Pas de terre en bas où plonger les racines. Pas de ciel en haut où déployer les branches.
Pas d'arrière plan non plu, seule la toile matière constitue le fond. Toile écrue, naturelle.

L'arbre traité en brun assez soutenu va s'éclaircissant ici et là jusqu'à atteindre des tons proches de ceux du fond. Il est ceint d'une espèce de halo qui semble en émaner. Sorte de flou, de nuage secrété par l'arbre lui-même et à qui ont été donnés des tons intermédiaires rappelant et ceux du tronc et ceux du fond.

Cette composition d'inspiration quasi bouddhiste est à n'en pas douter le pathétique rappel de l'impermanence, de la non-réalité de tout ce qui nous entoure.

Le fond – cette toile brute au contour improbable- c'est l'impalpable qui nous environne. Non pas le vide mais le domaine du non perceptible, le domaine de la micro.

Et bien non, il ne faut pas y compter, l'artiste – comme tous ses semblables- se refuse à expliquer ses œuvres.

Je ne connaîtrai pas davantage son sentiment sur mon point de vue. A-t-il à ses yeux quelque valeur ? Pas de réponse !

Je n'ai que lui, moi. Il faut que je m'en contente.

Alors me suis-je dit, puisque j'en suis réduit à me contenter de mon unique point de vue personne, mieux vaut qu'il soit satisfaisant.

C'est ainsi que j'en suis arrivé à me convaincre qu'en regardant un tableau, je fais œuvre de créateur. Ma vision des choses est en soi une création qui n'implique que moi.

Même si elle n'est partagée par personne, même si elle se situe à l'opposé de la pensée de l'artiste, si elle en est l'antithèse, je suis seul concerné, c'est mon œuvre.

Si par extraordinaire elle correspondait à ce que voulait montrer l'artiste – ce qu'encore une fois, je ne saurai jamais – il me suffirait de rajouter un petit préfixe pour que la création authentique se réduise à une simple re-création.

Cette attitude qui –à juste titre- pourrait faire penser à une revanche, est d'abord ma façon de me rassurer devant ce qui pour moi, n'est très souvent pas autre chose qu'une énigme.

Robert Liris - 1996

OBJECTAL. LES OBJETS DE LA SUBVERSION

De la guerre des étoiles en myriades pyramidales aux objets en fuite de la subversion en passant par les coupoles opposées du Parlement de Brasilia, il fallait ne pas céder aux jeux plaisants des analogies. La répétition analogique, cette géométrie de guêpes maçonnes, n'a rien à voir avec l'objet dont l'homme est seul à s'entourer jusqu'au fond de sa tombe.

Peindre ou sculpter l'objet est-ce une façon de quitter le monde ? Accaparer l'objet est-il, pour l'homme, conscient d'être inutile au monde, une manière de retour à l'inertie ? Unique forme de vie connue, non pas pour détenir une forme particulière d'intelligence mais plutôt par son inaptitude à peupler son univers d'objets, l'homme fabrique du beau qui n'est pas toujours à son image et en cela il veut douter de son origine divine en porte à faux et poser le fit de sa singularité.

Sur les objets épars, dans la nature, l'homme en les rassemblant exerce un droit d'épave que nul ici-bas ne lui dénie pour l'instant. L'animal contourne les objets-obstacles plutôt qu'il ne les écarte de sa route. Certains insectes disposent des brindilles, construisent des alvéoles ou tissent des toiles d'une stupéfiante géométrie mais ils sont insensibles au jeu de la lumière du hasard sur ces architectures de la nécessité. Grossièrement on peut supposer qu'ils les utilisent de façon immédiate et pratique par accumulation pour se protéger des intempéries ou se dissimuler.

Face à l'immensité de l'histoire passée, l'homme est un admirateur de ruines, il en est la cause, les entretient à grands frais, les honore et les met en scène ; l'animal, lui, les hante par nécessité. De façon innée, il répète les mêmes amoncellements et siffle les mêmes modulations. Rien ne prouve encore que son savoir-faire ait évolué. L'architecture d'une fourmilière ne s'est pas, semble-t-il, modifiée depuis 60 000 000 d'années. Si le climat vient à changer l'espèce peut disparaître plutôt que d'imaginer une quelconque transformation ou utilisation nouvelle des objets. Si la mutation nécessaire se produit, qui oserait supposer une conscience à l'œuvre dans le processus évolutif ? Sur ce point *le paradis est à un souffle de l'enfer*.

L'effet esthétique de certaines nidifications, les accumulations d'ossements qui font parler abusivement de cimetières d'éléphants dans les forêts tropicales, les ossements d'ours curieusement entassés par le simple effet aléatoire de la gravitation, font également parler de cultes de l'ours. Si tel est le cas, c'est à l'homme des cavernes que nous le devons et à son sens esthétique mis au service d'une spéculation d'outre tombe. La religion, le sacré, sont à l'origine de l'art. C'est l'homme seul qui est capable de voir dans une anfractuosité d'une roche l'ébauche d'une tête de cheval. C'est encore l'homme qui est sensible aux veinules de la pierre la plus humble. Tout lui est signe pour conjurer son infinie solitude. Il ne peut se passer de la réponse de l'art, tandis que l'animal peut vivre sans réponse et sans art. De ce fait, lui seul serait-il adapté à la nature ? L'art existe-t-il pour l'animal ? L'art est-il, sans aucun doute, un égarement propre à l'homme ?

On a pu étudier les exercices provoqués par expérience de traces peintes chez les chimpanzés ; mais ni la parole qui est peinture, ni la gravure qui est écriture, ni l'imaginaire tridimensionnel qui est la sculpture ne sont le propre, en ce monde connu,

d'une autre espèce que l'homme, animal vertical, singe nu, définitivement dénaturé dès son origine dont il ne pressent rien.

Les formes que nous estimons belles et admirables et qui nous rendent un peu moins tristes sont le produit du hasard et suivent les lois du chaos. Il appartient à l'Homme de voir la beauté dans l'inertie ou de l'organiser pour en faire de l'art : Baudelaire avec de la boue est parvenu à faire de l'or. **Le travail d'Objectal sur l'échiquier du temps est une redistribution poétique et signifiante de ruptures et de rencontres d'objets choisis.** L'appareillage des objets utilitaires à décors populaires et naïfs répartis en perspectives de fuites, ne sont pas sans laisser percer un certain sentiment de ferveur ou d'espérance pour un futur aimable. **Créer une œuvre dans l'esprit d'Objectal consiste à libérer par la disjonction et les changements d'échelle une parole de peintre,** car au commencement de l'être artistique toute peinture est verbe, tout dessin une avancée vers l'écrit abstrait, toute sculpture hallucination tridimensionnelle figée pour l'instant d'un regard humain dans la matière, mère noire veuve et matrice mortifère de l'objet.

Une fois reconnue à l'homme la qualité d'être voués à l'objet, elle fut particulièrement ressentie par les artistes. Dès lors l'exploration s'impose, reprise ou délaissée selon les époques. L'histoire de l'art est pleine de bruits et de fureurs des querelles sur le droit de représenter la figure sur l'objet : plus crûment dit, le droit de confondre l'objet avec la figure donc de supplanter un hypothétique Grand Créateur qui, du limon, dégagera l'homme comme le potier, de la terre tirera le vase, l'amphore ou le bol, réceptacles symboliques des origines de la vie ; en un mot de sacrilège.

1 – L'homme et l'Objet.

Où est le peintre ? Où est le spectateur ? Une image errante est-elle un éternel mirage gravitationnel ? L'homme est-il l'objet ? Spectateur et peintre, dans l'empire des sens, forment un aigle à deux têtes. Le copiste fascine dans les musées plus le visiteur que le Maître absent : il peint l'objet peint. Qu'à donc copié le peintre ? Veut-il à travers l'acte de répétition surpasser un maître soupçonné d'avoir échoué à capter le réel toujours si mal dérobé ? Le copiste vulgaire est un traîne-misère du transcendantal. Il tente de copier ce que le peintre a mal capté du réel. Tout à l'opposé, Objectal dépasse l'objet copié, transgresse et transcende. Le virtuel est sans vertu. L'image d'une œuvre d'art ne remplacera jamais l'original réalisé de main d'homme. Quel être vertical a brisé avec symétrie des galets arrondis que les eaux en furie avaient mis des siècles à polir ? Dès l'origine, au temps des grandes chasses, la main d'un artiste, sur la paroi de la caverne, signe à jamais de ce symbole soufflé à l'ocre le plus vif, l'emprise raisonnée d'une espèce qui crée. Qui osera réhabiliter le faux comme tentative d'atteindre le vrai ?

La question pour l'observateur est moins de savoir ce que pourrait être le monde que de tenter de l'observer dans un champ de perception qui soit le moins illusoire possible.

La question pour le peintre est moins de représenter le monde que de fixer l'illusion qui contribue à déterminer le champ de perception de l'homme. L'être humain ne peut avoir à la façon de l'animal un rapport naturel à l'objet. Il n'a cessé de les accumuler, toujours déçu par l'illusoire de la possession. A force de posséder il est possédé.

Voleur de lumière, Prométhée sait qu'il n'arrache rien à l'obscur. **Chaque bol**

accumulé ou représenté par Objectal, dans la coupe de la nuit, recueille le grain de riz d'une lueur égarée.

Objectal se différencie du classique et très fécond affrontement Objet-Sujet.

Depuis l'expérience de Duchamp l'objet le plus banal peut subir un réinvestissement par l'art. A partir du moment où l'objet, sans avoir vieilli, est exilé de son usage pour être fixé au pilori des béats, il peut acquérir le statut d'œuvre d'art. Les pierres brutes de l'animisme néolithique, dressées sous un ciel pluvieux et vide, devinrent aux yeux de lune des pauvres hommes de la terre, les intermédiaires de l'outre tombe. Les objets choisis, pour récupérés qu'ils soient, ne sont pas de simples objets trouvés et réinvestis qui auraient pu figurer au Musée de l'Objet de la ville de Blois .

Jasper Johns, à la rencontre des objets, à la manière d'un naufrageur, tire, des épaves de nos villes, échouées au fond du ciel, sur les terres vagues, les goudrons, et les gravats : *les choses qui sont vues sans être regardées*. Ces objets de rencontre sont suspendus, sans gravitation rationnelle au paysage de la toile. Cela tient du recel : leur valeur est en attente de l'offre d'un regard dépourvu d'un désir inutile, telle est la seule façon de troubler l'entendement cartésien, ultime ressort de la mécanique universitaire. Johns nous renvoie à la voix intérieure : *la peinture peut être une conversation avec soi-même et en même temps une conversation avec d'autres peintures*. Dans ce silence des regards s'activent les passions de l'âme.

Cette rencontre avec l'objet ne peut se faire sans passion. Descartes dans l'article 70 in les passions de l'âme, fonde l'émergence de l'objet sur la passion : *l'admiration est une subite surprise de l'âme, qui fait qu'elle se porte à considérer avec attention les objets qui lui semblent rares et extraordinaires*. **Tout est dans la façon dont on rencontre l'objet** et, sur ce point, l'émotion provoquée par la peinture de l'objet est en partie dans sa mise en scène par rapport au spectateur. L'effet de surprise ne dépend pas de l'état d'esprit du visiteur de musée ou d'exposition dont la neutralité voire la passivité ou le désintéret manifeste se borne au mieux à la bienveillance polie ou amusée. Mieux encore, toujours selon Descartes : *Ainsi ...l'admiration...est causée premièrement par l'impression qu'on a dans le cerveau qui représente l'objet comme rare et par conséquent digne d'être fort considéré*.

Si Johns va jusqu'à souhaiter que l'on regarde ses toiles comme un radiateur, rien, non plus, dans la démarche d'Objectal ne nous met en garde. Tout également, au premier abord semble familier, trop familier. C'est alors que nous sommes saisis par »l'inquiétude étrangeté«, « umheimliche », définie par Freud comme une sorte d'effrayant sentiment qui s'attache aux choses connues depuis longtemps et de tout temps familières. Cet effet n'est pas seulement dû à la puissance de la répétition voire de la prolifération.

L'objet le plus quotidien est sorti de son contexte. Par la répétition, l'alignement, Objectal participe du miracle de la multiplication voire de la duplication. L'effet miroir ne dispense pas d'une inquiétante impression d'avoir affaire à un commencement encore infiniment modeste de galaxie : cette réponse douce de l'énigmatique gravitation au chaos brownien. Les étoiles dans leur nuit et la neige dans notre jour, conjuguent leurs chutes aux apparences si diverses que l'immobile est attribué au cosmos et le tourbillon à la nuée. Et cela comme du reste il n'est rien qui ne puisse oser être.

L'objet n'apparaît plus comme à l'époque de la Renaissance dans un espace lumineux en fuite vers un infini mystérieux et radieux. La ruine est le monument des désastres de l'histoire et l'objet une appropriation d'esthètes de l'instant. Il fallait savoir le dire ainsi :

.... 2 - Objectal titre comme on tue.

Par rapport aux objets nous sommes dépendants à l'endroit du signifiant, plus particulièrement de la parole puisque nous sommes d'abord être parlant avant tout passage à l'écrit, cette manière torturante de fragmenter l'image en petits signes faciles à transmettre. C'est donc à partir de la parole par rapport aux objets que le plasticien se place, quoi qu'il désire exprimer. L'art commence par la reconnaissance d'un désir dans l'objet. Que faire ? En parler ou le représenter par un art de capture (la photographie), ou le magnifier par l'imaginaire manuel (peinture, sculpture etc.) ? L'écrivain n'est-il pas un aveugle par rapport au dessinateur et au peintre ? Peu enclin ou apte à voir, se faisant voyant, à la façon de Rimbaud, il écrit ce qu'il pense voir, plutôt que de le penser peint ou gravé de sa main morte à cela : graver, buriner, peindre les images interdites ou mal famées.

C'est bien cette étonnante transformation faite du renoncement au bruit des mots qui fait de la peinture non un renoncement à représenter les choses comme le disent si fort les philistins de l'art, mais donne, par la convergence des expressions, une nouvelle situation à la parole par rapport aux objets. La peinture, la sculpture est d'abord une parole pour l'autre. Parler et peindre, écrire et graver, imaginer et sculpter, la nature s'y oppose et cette résistance nourrit le sarcasme des simples. A cela le groupe objecte en réintroduisant la valeur de l'écrit dans l'œuvre plastique plus efficacement que d'autres mouvements. Comment ?

Objectal titre comme on tire !

Définitivement, par le titre de l'œuvre, la connivence avec la représentation tient de la fulgurance. Les sujets du passé ne sont pas délaissés, sans pour autant refuser, dans le sens de la modernité, d'élargir le champ de la peinture. Les animaux sont en connivence avec les hommes de la terre. « *Les vaches à l'abreuvoir* » (1978) procédant de l'imagerie paisible de la « *Terre qui ne ment pas* » vont être fragmentées du plus grand au plus petit suivant des normes du fractal. Les silhouettes paisibles achèvent de s'émettre en fragments de pièces à consommer selon les normes tragiques de la découpe des bouchers. Disséquer de la vie, c'est découper de la mort.

La provocation n'est pas systématique mais suggérée par des rapprochements inattendus dans le traitement de sujets et surtout, la mise en lumière d'un détail agrandi et isolé tient de la révélation. L'insoupçonné était sous nos yeux. **La modernité d'Objectal c'est l'autre regard sur le travail des silencieux de l'histoire** : les artisans les plus humbles, les paysans les plus anonymes, ceux pour qui l'on écrivait, à la place desquels on parlait aux prêches des dimanches, les « courbés à l'ouvrage », les « animaux farouches » de la terre.

Le thème des Glaneuses ou de l'Angélus de Millet suggère la résignation, la femme courbée sur le sol, très éloignée des Cérès revenant des champs, est, à l'inverse du triomphalisme agraire de la Glaneuse antique dressée sur l'horizon à la fin d'une journée de travail, exposée en pleine lumière au Musée d'Orsay. Dali avait su dévoiler crûment le rapport de maître à esclave de la scène provocante à force d'être paisible. Objectal ne délivre pas de messages définitifs, évite les étirements de guimauve de la moderne communication, ne bavarde guère sur la culture-Pub : **Objectal flèche et cible !.**

Millet, par un semblant de connivence sociale démasquée par le travail d'Objectal, fait silence dans l'harmonie d'apparence du geste humiliant de glaner. Dans la paix du soir plus que dans l'harmonie sociale, le travail n'est déjà plus « auguste » et révèle

l'abîme creusé par la nécessité de l'horreur économique sous-jacente. La scène bucolique empruntée à Millet décore le bol mais **la disjonction opérée sur la toile par Objectal rend inopérante la tentative d'évoquer une prétendue Belle Epoque.** L'image d'un bonheur paysan simple se détériore. Il est minuit soudain. A la manière des contes, c'est l'heure du retour au réel. Les pythonisses du passé prophétisent en vain des récits de l'âge d'or : les titres donnés aux œuvres pleuvent comme des carreaux d'arbalètes : *le Meunier est pétrifié*, la *Glaneuse enraciné*, et voici qu'apparaît le terrible forçat de la faim de *Haillons et Sillons* (1982). Les paysans, les laboureurs, les glaneuses sont les dominés de la terre. Objectal baisse rudement le rideau : *Merci Monsieur Millet !*

3 – l'attracteur étrange et la logique des poupées russes.

Le peintre est-il un attracteur étranger aux objets ?

L'esthétique du fragment trouve, dans le morcellement et le bris, d'autres formes qui se suffisent ou qu'il faut combiner. **Objectal évite cette mosaïque du hasard. Les objets ne sont ni brisés, ni compressés, ni singuliers, tout est choix pour assembler des séries** : il semble même que la volonté des artistes succombe au charme d'un attracteur étrange qui sous-tend sans faillir son inspiration.

Ces **objets de la subversion**, par une fatalité propre à leur disposition à l'identique d'apparence, engendrent une image se référant au « sans objet », gouvernés par un exposant de similitude. Cet équilibre recherché est un défi ordinaire à la nature chaotique. Les peintres vont bouleverser cette loi en introduisant au niveau de la figure des changements d'échelle, des disfonctionnements qui vont rétablir l'image dans ses droits à la terreur. Une création en séries de représentations, signes ou figures, dans un monde de reflets à échelles multiples pourrait être une itération vers l'infini. Dans le monde du hasard imparfait il n'y a pas de limite si ce n'est celle du perceptible pour le spectateur et le peintre : la défaillance de nos sens. Le génie de l'artiste coupable de nier l'aléatoire est de mimer avec bonheur une réalité sans cohérence. **Au principe créer à l'image de ... Objectal ajoute façonner ou peindre à l'échelle de ... Démesuré, le monde est en outre dé-naturé !**

4 – L'univers fractal et le peintre

Un fort désordre, produit de l'aléatoire, ne conduit pas à des renouvellements picturaux majeurs. Le jeu kaléidoscopique lasse vite, même l'enfant expert à questionner ce monde fermé. L'ordre caché des choses ne se révèle pas en lançant toujours les mêmes dés. Il faut l'admettre : l'uniformité, donc l'ennui, est engendré par le désordre du monde, impression fallacieuse et momentanée, due à notre paresse intellectuelle. Par une sorte de géométrie de la contagion, les formes s'échappent de leurs contours prétendument perçus par un observateur distrait.

Le peintre de paysage, dans les vagues de la mer, dans les courbes dunaires et les rides sur l'étang où se joue la lumière cendrée de la lune, croit saisir un ordre ; pure illusion que cet ordre apparent ! Tout phénomène produit par la nature ne peut qu'être désordonné. Qu'il est plaisant, vers la fin de sa vie de voir Viollet-le-Duc emprunter au désordre de la nature les éléments de ce qu'il osait concevoir : à savoir, la montagne

idéale. Telle est bien l'approche ultime : donner à la nature une leçon de chaos raisonné. Ainsi le grand architecte ne parvenait pas à échapper au labyrinthe du monde fractal. Pas plus que l'ordre parfait, le désordre idéal ne saurait exister. La dune, la vague, sont entre deux mondes, comme les dieux de l'Olympe errant dans des nuages à mi chemin d'un ordre et d'un désordre. Le temps, au masque irréversible, est un architecte aveugle creusant en vain l'avenir.

Le principe de similitude permet de repérer des ressemblances sans tenir compte de la mesure, il s'agit de se situer dans la structure de ce qui est, l'objet, et de refuser la mathématisation en ce sens que les mathématiques mesurent le monde mais ne le contiennent pas. Persiste dans la tradition occidentale, surtout en matière de transmission du savoir, cette idée selon laquelle tout ce qui affaiblit ou raccourcit la pensée procède de l'image. Le recours à la figure serait ressenti comme une sorte de dégradation et, si l'on peut mathématiser, l'accès au monde pur des idées se révélerait dans un complot d'initiés. La singulière Revue « Documents » mettait déjà les savoirs en contact et G. Bataille, qui prenait le risque de l'érudition, assénait plaisamment aux clercs en 1930 : « *il faudrait en effet pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique* ».

Refuser l'excès de la mesure, se défier de la fascination de l'enchaînement causal, des valeurs mortelles de la logique, noter des convergences de qualité sans analogie c'est-à-dire sans rapport fonctionnel, tel est l'enjeu du défi lancé par Objectal. Flèche du temps, ligne droite ou ligne de mort à la façon des *lances des batailles entrecroisées*, de l'épée de lumière des guerriers des étoiles, au regard de l'artiste, à chaque instant porté sur le monde, il faut admettre que la dernière lumière n'aboutira nulle part : il ne peut que la retenir un instant. Pour le poète, les silences entre les mots, **pour le peintre, les ombres entre les formes familières des bols, sont porteuses d'ultimes significations**. Le commencement et la fin ne sont que de pauvres inventions de théologiens.

Un nouvel espace s'ouvre dans le passé recomposé. Les aventuriers d'Objectal font moisson d'objets anciens appartenant aux hommes disparus : les juxtaposant de façon signifiante ou les reproduisant avec des changements de dimension, multipliant les dislocations multidirectionnelles, ils révèlent un univers fractal : le grand secret de la matière-énergie, celui de la chute et des combinatoires nécessaires des émiettements. Non seulement Objectal joue avec des structures cachées, mais il met en lumière les objets de la subversion, révélant de possibles turbulences sociales. De plus, la relation entre les artistes et leur œuvre est, comme il sied, dans l'Europe Contemporaine, plus que jamais essentielle. Si on sépare trop, par l'excès de l'esthétique, l'art objectal de la vie, il deviendra peu compréhensible.

5 – La dominante sociale ou le monde sans récompense.

Le tableau « Folklore et Patrie » est un saisissant exemple de la mise en révélation d'un contenu latent. La relation de parenté entre les jambes de danseurs évoquant la Bretagne de l'Ancien Régime et celle d'une troupe de soldats, par la fragmentation, par le changement d'échelle, est loin d'être un jeu esthétique de rapprochement inédit. Les paysans, à la façon rythmée des jacquemards, fuient vers le passé, tandis que l'ordre apparent des soldats en marche, au pas cadencé, vont

bousculer l'avenir : l'association d'idée est claire pour les mémoires encombrées de drames de vaincus. La répression des troupes du Maréchal de Villars dans les Cévennes huguenotes ou la guerre civile des Blancs et des Bleus, comme un passé perdu et douloureux, hantent les mémoires collectives, démangeaisons réitérées d'une ancienne cicatrice. Les hommes de mémoire, nostalgiques du passé, en jouissent compulsivement et ne cessent d'en jouer. L'Histoire, femme aux yeux bandés, fuie le jour pour l'heur : c'est le toujours à rien ne vive et le tout jouir à rien ne meure ! D'août 1914 à août 1945, l'Europe a massacré 76 000 000 d'hommes de femmes et d'enfants au cours de ses guerres civiles, dans les camps, les exodes et les privations diverses. Les épreuves traversées ont marqué de façon particulièrement tragique le souvenir collectif.

Un fond très ancien de souvenirs transgénérationnels fait irruption sur la toile : idéologiquement, on sait désormais de plus en plus que le présent vieillit très mal, ce qui légitime **le travail de distorsion mené par Objectal sur le chemin du paradis perdu des objets retrouvés.**

L'effet désiré est atteint dans la sérénité sans évocation hallucinatoire en dehors de tout triomphalisme esthétique. Les post modernes ne sont pas des tristes, mais des simples et des stoïques : on ne leur fait plus le coup du jeune homme pauvre devenu riche à force de talent et de travail. L'histoire de l'art scolarisés, avait pour le mythe du progrès, les élans de cœur des anciennes catéchèses : une montée lyriquement décrite vers l'empyrée des formes de plus en plus pures et lumineuses. Les chemins de l'abstraction, inspirés de naufrages des ésotérismes, à défaut de spiritualisme, aboutissant à l'immobile et l'intemporel.

La mémoire n'est pas l'histoire, il y a même une inhibition de la mémoire. La compulsivité, la répétition sont une pathologie de la mémoire. La mémoire passerait, pour aboutir à l'absolu de la connaissance, par le signe abstrait que les artistes du paléolithique nous ont laissé. Des signes très élémentaires, des *psychogrammes*, étaient destinés à nous atteindre mais ils ne nous sont plus intelligibles et nous sommes nostalgiques des figurations humaines à jamais effacées. L'histoire est là pour le prouver, nous ne savons rien des signes sans paroles tracés aux parois d'une caverne de nuit. Ils ont résisté, mais sans le sens.

Pour les dernières séries, l'évolution est celle d'une entrée dans un autre espace. La forme absolue du bol se fait plus discrète, l'adhérence au cadre d'un objet si familier à la main et au regard s'estompe. Le rebord supérieur du bol, encore visible dans les œuvres les plus récentes, est l'ultime frontière qui de façon réitérée, désigne au spectateur un territoire rétrocedé au quotidien banal, et à l'utilitaire. Les dernières œuvres, par contre, ont rompu toute attache avec l'objet décoré de faïence fruste. Une vignette isolée ou en série répétée de bols, comme un petit refrain d'autrefois, psalmodie la ritournelle du vieux pays des origines. Objectal n'a pas perdu la jolie chanson d'antan. Par l'ampleur nouvelle qu'il donne à sa recherche, il retrouve un langage oublié. Des signes, associés avec des figures nous rappellent des archétypes reconnaissables, déjà évoqués dans d'autres œuvres parfois très éloignées des temps historiques.

Miro, aussi avait su retrouver l'inspiration de l'art des cavernes cantabriques et ces signes gardent pouvoir et magie sur les hommes de ce temps. La simple analogie ne suffit pas à tout expliquer. Objectal remonte le temps : c'est un phénomène de

rétrocognition connu des psychanalystes de l'art. Aux origines de l'art il y a toujours eu association du signe et de la figure, écho retrouvé, timide et troublant, d'une parole perdue il y a plus de trente mille ans. La découverte des peintures de la grotte Chauvet bouleverse notre conception trop linéaire de l'histoire de l'art.

Le signe abstrait se perd pour le commun qui n'est plus au fait de la démarche. Objectal, parvient, dans les dernières séries de sa recherche jusqu'au langage du **psychogramme**. Sur le fond blanc, des aplats bleus se détachent, grands animaux, silhouettes humaines, évoqués dans un mouvement d'échappée en quelques traits intenses. Des signes épais, épars, délivrent, sans le trahir, un message énigmatique. Ces signes ne sont ni des objets, ni des figures, encore moins des symboles. Effet de la matérialisation violente d'une énergie d'affect, ils refusent la figure car ils en proviennent. Le travail d'Objectal consiste à isoler une figuration banale ou naïve sur un bol pour la dépasser dans une autre forme qui la fuit mais la rappelle comme une sorte de stigmaté, une cicatrice de l'objet fétiche du désir représenté en apesanteur comme dans la caverne fœtale primitive.

Pourtant le peintre n'en est plus là, il veut être vu dans ses œuvres, il est dans la ville, dans le monde : les images de détresse, de guerre, de famine, l'accablent. Créateur d'images, il est l'objet du harcèlement visuel des medias les plus perfectionnés. La fable d'un progrès logique de l'art et de son prétendu perfectionnement constant ne résiste pas aux affrontements de l'histoire. Il n'y a plus de silence des ateliers. Les nouveaux lieux magiques de l'art sont les ruines du monde industriel : les bâtiments délaissés, les friches sociales, les parkings peu utilisés. Les espaces de consommation, comme les sites montagneux ou désertiques, peuvent désormais être à la hauteur de l'imaginaire des conquérants de l'art, aux dépens des capitaines d'industrie.

L'axe critique d'Objectal est de résister, par la redondance recherchée, à l'horreur économique en abondant dans le sens du système. *Les bols font partie d'une collection*, achetée avec soin, collectionnés avec l'amour du choix médité, illumination du sens retrouvé.

Il ne s'agit pas d'une banale accumulation. On pourrait par analogie rapide songer à Andy Warhol, mais ce dernier utilise des objets de consommation courante que tout le monde peut acheter, des boîtes de soupe ou de coca cola qui ne coûtent rien et sont toutes semblables. Son talent est de les reproduire toutes différemment : jusqu'à n'être rien, ce nothing special des regards fixes de la foule face au miroir.

Dreyfuss et Pougny ne produisent pas une série d'images qui se répètent jusqu'à l'effacement dans le consensus, s'évertuant à atteindre le modèle de l'image non faite de main d'homme. Ils s'appliquent à superposer des désastres et isoler le geste universel du vouloir tuer : brandir la lance du guerrier ou le drapeau de la Liberté, femme de Mars. La Liberté ou la Mort, périssent les tyrans ! l'ambiguïté du thème de la lance se révèle si on applique au regard de l'amateur la grille de lecture d'Objectal : isoler un détail, noter sa redondance, son rythme répété, et soudain, là où il y avait une scène de genre paisible, la révolte se révèle. Ce qui s'impose au fronton des palais et des temples, dans l'ampleur et la dramaturgie, n'est pas absent des bols, ces témoins modestes de la vie la plus humble et la plus quotidienne ; telle est la simple et pourtant victorieuse démarche d'Objectal, **débusquer de l'épique dans le lyrisme ordinaire des artisans.**

L'œuvre d'art émerge du détournement calculé du cours naturel des choses dans la douceur des courbes si familières des bols à l'identique trompeur : **le bol inaccessible** ! Une machinerie d'objets ronds et rassurants se met en place dans l'ordre de la subversion pour effacer les contours ; détourner, de l'espace, du jeu, telle est la réponse d'Objectal aux rêveries bucoliques de l'éternel Rousseau : faire office de passeur entre présent et passé, s'affronter à l'histoire cachée et atteindre le seuil secret du terrible. Retrouver dans l'art du passé des formes traditionnelles pour y couler un contenu devenu trop envahissant (..) No future !

6 – De l'interdit et du malentendu de la représentation.

Tout le mystère est dans la manière dont le créateur perçoit l'objet. Il existe un abîme entre cet objet et la façon dont il sera représenté. Pour certains, il doit demeurer infranchissable, car ils supposent que l'objet s'est à jamais échoué dans l'immobile et l'apparent où il doit demeurer. Refuser certaines représentations, est une attitude qui appartiendrait moins à la crainte de désacraliser le divin, qu'au perfectionnisme du demiurge retenu par la crainte de l'échec.

Pour Jean Starobinski « *l'objet que produit l'artiste n'est pas seulement la réplique du réel préexistant, c'est un réel supplémentaire* » Diderot optimise : « *Eclairez vos objets selon votre soleil qu n'est pas celui de la nature, soyez le disciple de l'arc-en-ciel, mais n'en soyez pas l'esclave* ». Cependant les déformations des lignes, les tortures des formes puisées aux sources du primitivisme aboutissent souvent à des objets infernaux ou démoniaques qui exciteront les iconoclastes.

L'interdit de l'image alterne avec son adulation. Briseurs d'images, ou adorateurs des images ont aussi en commun une impérieuse nécessité, celle de l'harmonie des formes. Enchevêtrements et rayures ornèrent des galets magdaléniens, comme pus tard les urnes et les vases de terre cuite des néolithiques.

L'absence d'absolu n'est pas certaine dans les objets les plus insignifiants. A l'époque de la Renaissance, des mystiques ont crut à la valeur de l'ordre inverse, voire du monde à rebours où les errants, les exclus, les gens sans aveu, seraient les Princes d'un royaume symétrique ou inverse de celui des puissants d'un seul moment de l'histoire.

Le monde d'Objectal n'est pas inversé comme celui de Bruegel mais traversé : c'est la **traverse**, la diagonale du fou, la voie de l'initié qui révèle l'autre versant du savoir des choses cachées depuis le commencement du monde. La référence métaphysique à un Absolu préexistant à l'apparition de l'Homme est écartée : ni chute dans la matière, ni paradis égaré dans des nuées invisibles. L'histoire humaine est là, quotidienne, latente, par un détour d'images redispesées, un mouvement de recul, l'aimable révèle de l'hostile : une piste oubliée sur les vies royales de la grande histoire celle des silencieux et des moins utiles au monde.

A l'origine de l'art, il y a le silence sacré de la nuit celui de la caverne primordiale de Lascaux. Aux parois de ces cathédrales d'obscur, l'homme, être crépusculaire, des ténèbres à la nuit, transmet la connaissance.

Objectal provoque la montée en ligne des objets de la subversion dans l'indécision d'une clarté insolite sur des obliques ou des pistes traversières, à la façon curieuse des très anciennes armées de terre cuites des empereurs de Chine. Vouées à la nuit des souterraines plaines à soldats, elles languissent désormais au jour. Statufiés dans l'ultime crispation, ces dieux d'argile disputent aux objets ignorés, le reflet perdu des lumières égarées, au pays blanc de la chaleur sans le feu, du vide sans les formes et du sexe sans le spasme.

Le fond blanc des bols est l'Histoire invisible. Objectal provoque une métamorphose des choses cachées. Les mondes blancs sont sans paysage ou plutôt un détail forme le paysage dont nous sommes exclus : il n'y a pas de mers, de forêts, de montagnes qui vaillent. Ces artifices de l'espace sont absents pour ne pas nous distraire de l'intériorité nécessaire. Qu'il est singulier le destin de cette figuration inspirée par le décor des bols sur la toile ! les portes sont absentes ou indécélables, le spectateur est condamné à l'attention, sans échappatoire vers les nuées, les forêts ou les mers.

S'agit-il d'évoluer en aveugle dans une clarté hors du temps, une **Twilight Zone** quatrième dimension de l'imaginaire, découverte aux fins magiques de se perdre ? Tous les romanciers savent que l'île sans rivage, entourée de nuées, contient un gigantesque monstre terriblement humain à force d'être simiesque. Les fonds blancs des bols sont sans lointain, étrangement dépourvus d'infini attendu, zone sans accès où des personnages, des animaux, échappés des prairies, des forêts, des montagnes absentes se meuvent dans un espace hors de portée. L'arrière pays des bols sans clarté solaire est un Monde Blanc, Pays Brillant des anciens Goths, l'Ailleurs Extrême où règne la Terrible Lointaine de la Nuit, celle qui ne vient qu'une fois prouver à chaque homme son ultime échec à dissiper les forces de l'Obscur. Le peintre le sait et se tait. A chaque essai, comme tout artiste, il lui faut *mourir de frayeur avant d'être vaincu*.

D'autres sentiers sont nécessaires : **les fameuses Pistes et Traverses de l'exposition de 1987**. L'aventure d'Objectal, c'est la navigation sur les surfaces des matières rugueuses, polies, toutes les sensations tactiles et colorées que les mains des artistes éprouvent, habiles et pourtant abandonnés, à la caresse de l'eau par dessus le bord de la barque en dérive du rêve, ralentie par les sargasses océanes des infinis.

Le périple des deux peintres, c'est la traversée des lumières sur des choses d'ombre forte, c'est encore la réinvention de l'espace pictural : magnifier, agrandir les références du passé pour tenter d'atteindre une réalité subliminale. **Objectal choisit, cadre, cible comme dans un collimateur ; l'image est captive, dérobée, le titre accuse, les objets sont subvertis, la légende se fait histoire, rebelle et réelle !**

7 – Explorer le pays très singulier du Temps.

La réponse d'Objectal tient de l'escamoteur du temps présent. L'irréversibilité du temps est-elle un mirage ou une réalité ? Dans la vie courante, les phénomènes naturels sont rarement réversibles et la flèche du temps impossible à inverser. Einstein soutient cependant : « Pour nous autres physiciens convaincus, la distinction entre le passé, le présent et le futur n'est qu'une illusion ». Le tour de passe-passe des artistes d'Objectal s'apparente alors à une sorte d'archéologie inverse exhibant des objets « mémoriaux » alignés dans une confrontation horizontale avec le visiteur immémorant et la véhémence du refus des hygiénistes de l'art.

Les intuitions divinatrices de Pougny et Dreyfuss ne laissent pas d'intriguer l'historien des mentalités. Leurs images racontent l'Histoire ou l'annoncent par répétition ou multiplication de l'objet. Toute disparition est évitée au profit d'une révélation nouvelle et inattendue. La vérité est là, simple et tranquille, exposée par le fait de la collection d'objets pareils et différents. Les bols ont été produits, en grand nombre, massivement, en tant qu'objets utilitaires destinés à contenir de la nourriture. Ils peuvent être considérés comme œuvre d'art par leur perfection technique mais aussi

par leur décor : le mythe de l'utile fait aussi partie de la poésie de l'objet. De plus, la production de masse ne garantit pas le survie des objets qui disparaissent et sont mis au rebus, remplacés par d'autres. Les tessons de céramique dans leurs dépotoirs, paradis artificiels d'archéologies matérialistes, constituent des cimetières de gestes de chaque jour et de tous les temps.

Quant aux objets industriels ils s'exposent au MoMa et cessent d'être utilitaires pour prétendre à la notion d'oeuvre d'art. Mais c'est de leur décor, de leurs motifs considérablement agrandis par l'esthétique du fragment, que les artistes tirent quelque chose de tragiquement personnel, de l'humour grinçant à la violence fraternelle issue d'un travail subversif de décryptage. Dreyfuss et Pougny, créateurs de formes, sont aussi des découvreurs, des aventuriers du regard insolite. Ils ont, à leur façon apporté une réponse à l'énigme des personnages de Caspar David Freidrich : savoir tourner à la fois le dos à l'observateur béat et au rêveur romantique. En un mot refuser le portrait et le paysage. L'abstrait est un figuratif à une échelle non reconnue par manque d'audace. Le retour à une certaine forme de figure n'est pas une capitulation. Qui a osé s'avancer hors de toute image ? Malévitch, jusqu'à l'extrême des Mondes Blancs, au moins semble avoir exprimé cette sensibilité à l'absence d'objets, *le Carré Blanc sur Fond Blanc*, dans l'espoir que cet exercice d'invisible permettait d'accéder au sacré.

Les titres donnés par Objectal nous ramènent au réel des luttes quotidiennes, à la façon d'une volée de flèches enflammées un soir de bataille, ils pleuvent en correspondances subversives et dépassent victorieusement l'anecdote. Telle est la lancinante interrogation à nos dieux, sans réponse à l'interdit majeur : **de l'extérieur des choses, pénétrer l'intérieur de l'être.**

Force est de constater qu'il y a toujours eu un savoir de l'artiste enclin à se laisser envahir par des processus et des images intemporelles que les cultures vont travestir des oripeaux de l'époque. De la même façon l'espèce humaine a pris des couleurs de peau ou quelques détails morphologiques correspondant plus à la latitude qu'à une modification de nature. Le thème de l'homme ou de la femme armée, les croisements des batailles nous ramènent à des invariants intemporels. Les héros de l'Antiquité habitent l'historien et des épisodes psychiques personnels sont liés à des événements historiques vécus collectivement. Comment supporter pour un esprit réducteur le savoir curieusement intime qui nous vient du transfert qui s'effectue avec un personnage que nous n'avons pas connu ?

Sur ce point il faut reconnaître la supériorité de la connaissance des peintres sur celles des hommes de science. Dreyfuss et Pougny ont prolongé le rêve éveillé d'Uccello, de Bruegel, d'Albrecht Altdorfer. Ils sont parvenus, dans la modernité nouvelle à briser le lien de servitude qui nous reliait à trop d'origine historique mystérieuse et métaphysique. Un duel s'est engagé entre le tout et la partie. Le tout est joué et c'est la partie qui a gagné.

8 – Forces de vies, formes de mort

L'histoire se sédimente de l'épaisseur des siècles accumulés, Dreyfuss et Pougny détachent alors la calcite du temps, ravivent des couleurs restaurent et détaillent des formes, en un mot ils nous exilent durement de la banalité lisse du quotidien. Sans

inverser le monde, sans évoquer des saturnales sociales illusoire ils parviennent à révéler la tragédie discrète de l'homme écartelé au sol.

Les soldats aux gestes de conquête ne sont que des squelettes en uniforme, les mineurs des damnés de la terre, les paysans des malheureux naufragés des tempêtes saisonnières. Voici, sur le chemin de sa perte, le cortège breugelien des inutiles au monde. Pour ces victimes de la machinerie moderne, l'enfer a commencé au moment où ils ont fini de savoir se passer du ciel.

Tout un stoïcisme muet de souffrances contenues dans la dignité s'exprime dans la statique calculés du geste accusateur figé dans sa révolte. Pour mortifères que soient ces thèmes de batailles entrecroisées ils sont souvent peints sur un objet banal d'apparence, le bol. Gilbert Lascaux rappelle que le bol est *le sujet de prédilection d'Objectal. Il constitue son emblème et en quelque sorte sa signature ... le bol joue avec le vide et le plein, les courbes, et les contre courbes...*

L'humble bol, est un vase et à ce titre réceptacle ou réservoir de vie, contenant la modeste nourriture de la communauté humaine. Il rappelle le sein maternel, l'utérus où s'opère l'alchimie humide des métamorphoses de la vie. Graal, il contient le trésor de vie. L'archétype vital du vase se complète parfaitement avec la lance dont le coup fatal donné au Christ a produit l'écoulement d'un élixir recueilli justement dans le Saint Graal. Lance de mort et vase de vie sont parfaitement complémentaires dans l'imaginaire humain de tous les temps. Cette ambivalence est celle de la femme qui est à la fois Dame de Pique ou Reine de Cœur. La Femme Armée, Mère et Mort, est bien cette Mère Terrible que les artistes d'Objectal ont parfaitement su démasquer.

L'éternité des guerres dans les batailles entrecroisées ce tissage des fils du temps, cette trame mortifère, est l'aboutissement post moderne de la peinture d'Histoire. Philippe Dagen a pu parler du silence des peintres et s'interroger sur ce déni pictural de l'insupportable : le refus des peintres entre 1914 et 1918 de représenter les massacres de masse. Il est vrai que la sculpture commémorative, sensible aux commandes de 1920, a réalisé les monuments aux morts des 36 000 communes de la France meurtrie. Travail collectif de deuil, il ne s'agit pas d'une peinture de guerre ou d'histoire... mais de conjurer le retour de la mangeuse d'hommes dans l'esprit de l'illusoire après guerre, la fameuse dernière guerre !

Sur la Planète Mort, les massacres n'ont pas de patrie, les frontières s'ouvrent aux possibles destructions terroristes et à toutes les exterminations de masse à venir. L'apocalypse et la fin de l'histoire ne se produiront qu'à un ultime aboutissement improbable des lois du chaos. Nous jouons en tout lieu et à tout instant : massacres pour le temps présent. Au cours des dix dernières années, plus de deux millions d'enfants sont morts du fait des guerres, quatre fois plus en sont restés mutilés à vie, plus de dix millions en demeurent définitivement traumatisés. (selon Carol Bellamy, Directrice générale de l'Unicef).

A quoi bon redouter toujours des âges futurs d'anéantissement de la planète par le nucléaire ? Les hommes ont crevé le ventre du soleil et l'âge nucléaire n'a pas tué la guerre par la venue de l'ultime et totale catastrophe.

A quoi bon s'épouvanter du conflit majeur ? Révéler l'état de guerre permanent, la « Total Kreig » de si funeste mémoire et lever un coin du voile en faisant référence à

« la Bataille de San Romano d'Uccello, telle est la finalité de cette *généalogie des batailles* comme l'a si bien écrit Albert Broussaud. A partir de la *haute futaie des lances anciennes*, **les artistes du Groupe Objectal entrecroisent les scaphandres spatiaux de la guerre des étoiles avec les masques de guêpes sans regard des guerriers de Gromaire ou des gueules cassées d'Otto Dix et de George Grosz.** C'est la fin de la grande illusion de la *der, des der, et des lendemains qui chantent*, autrement dit du messianisme mystificateur des hypnotiseurs de foules : désormais, en ce très bas monde, il faut perdre confiance dans la vocation des charismatiques à faire le bonheur des peuples.

9 – Approche ultime du symbolisme du bol.

Le bol est-il vraiment inaccessible comme l'a écrit Albert Broussaud ?

Voir dans cet objet aux formes courbes et maternelles, un symbole sexuel de vie est évident. Une antique tradition veut que deux moitiés d'un objet divisé soient rapprochées et que soudain dans la reconnaissance on accède à une vérité de l'être. Ainsi dans l'Antiquité deux amis pouvaient se retrouver et se reconnaître malgré les atteintes du temps en rapprochant deux moitiés d'un objet préalablement brisé pour lui rendre son unité : le symbole, du grec $\sigma\upsilon\nu$ et $\beta\alpha\pi\pi\alpha\nu$, tomber ensemble, être en accord. Or le bol n'est pas un vase.

Un traité ancien d'alchimie décrit le vase « construit rond, à l'imitation de ce qui est en haut et de ce qui est en bas ». Le vase sacré, après tout, est moins ouvert que le vulgaire bol sur les forces célestes. Si l'on rapproche, deux bols, nous n'avons plus un vase sacré mais un œuf qui est la représentation parfaite du vase alchimique. L'œuf entant que symbole des origines, est une idée commune à bien des peuples qui veulent y voir un commencement du monde.

Pourquoi ne pas songer à la simple fraternité de travail de deux peintres qui ont su, à travers cet objet mythique, réunir leur talent ? Ont-ils pour autant renoncé aux ronds dans l'eau de la raison ? Deux bols affrontés par leur grande ouverture, en symboles rapprochés, reconstituent un œuf dont les autres extrémités de ce qui fut un bol sont tranchées. On peut alors les déposer sur une table et les faire tenir verticalement. Ainsi procéda d'aventure l'amiral Cristobal Colomb pour défier la pensée unique des clercs.

L'approche psychanalytique serait tout aussi riche mais dépasse le cadre de cet écrit pour l'art. Est-il possible, sans prétendre sonder les reins et les cœurs, de rappeler que la surface courbe du bol dans sa blancheur laiteuse évoque le sein maternel, coupe du lait de l'immortalité ? Le bol objet d'une certaine beauté, par mimesis visionnaire, symbolise également l'objet d'une bonté nourricière sans égale.

La géographie mentale de Pougny et Dreyfuss nous révèle, avec pour guide le fil d'Ariane du retour au réel, quelques merveilleuses contrées de leurs plus secrètes atlantides.

10 – Un théâtre d’objets entre mémoire et merveille.

Les objets, en cette fin de siècle, par contre encombrant les musées, mémoires inertes du monde. Ils y perpétuent les gestes des disparus, leurs rites et leurs pratiques sociales. A l’invitation compassée et si étrangère au banal de l’existence ordinaire des Bergers de Poussin, les musées miment une ouverture secrète sur l’Arcadie à jamais perdue. Objectal nous sollicite une dernière fois avec une oeuvre très forte et très énigmatique.

Trois Chinois, modernes bergers d’Arcadie, sur un fond blanc, contemplant le spectateur à l’intérieur de son tombeau : la galerie d’art ou le musée, peu importe. Sommes-nous l’avenir ou le passé ? Au sommet du tableau un autre chinois regarde les personnages dans le viseur d’un vieil appareil photographique Lubitel. Photographe du dimanche, il sait arrêter le temps, il vient du passé, l’Orient, aurore des jours humains, et semble représenter le poids de la culture introduisant une relation d’image culturelle à voyage temporel de l’orient à l’occident. Serions-nous encore du côté de l’avenir si le temps n’était pas rond ? A force de jouer avec l’histoire, elle nous joue des tours !

Laissons nous inviter à partir d’objets du quotidien le plus simple de l’humanité à une révélation qui tient autant de la mise en scène théâtrale que de la peinture. Objectal dans toutes ses toiles convie son public à la représentation de l’objet matériel dont la peinture subversive est le théâtre d’un crime créateur, sortir l’objet de son contexte, entre mémoire et merveille.

Robert Liris.

Vichy, Chamalières. Paris. Janvier 1997

Points de repères.

Histoire d'Objectal.

Bernard Dreyfuss et Claude Pougny font dès 1975 converger leurs efforts créatifs sur un projet commun : la circularité de la représentation du sujet à l'objet (les bols) qu'ils vont étudier et collectionner comme des ethnologues.

Peu à peu l'étude du décor de ces objets anciens et familiers leur font apparaître un cheminement parallèle à celui de la représentation des formes et des figures dans l'histoire de l'art. Toutes leurs recherches se complètent et se mettent en place pour aboutir à une convergence au moment de la finalité : l'acte et le geste de peindre.

Ne pas comprendre la démarche d'Objectal dans le sillage d'artistes qui s'expriment avec des objets trouvés, récupérés et transformés. Leur recherche, pour féconde qu'elle soit, est davantage centrée sur l'unique de l'objet mis en valeur après transformation dans un Musée de l'Objet à Blois, Ecole des Beaux Arts, rue de la Paix.

Objectal ne met pas en scène un objet trouvé mais il dispose les objets identiques sur la scène. De leur récurrence et de leur juxtaposition, des espaces d'un nouvel ordre sont créés ou plutôt révélés.

Il s'agit de l'ouverture d'un nouveau champ artistique.

Les horizontales, les verticales se multiplient et par le chemin de l'oblique, ces accumulations brisées et réordonnées procèdent de la géométrie fractale.

Les citations d'autres artistes par Objectal (Millet, Uccello, Anonymes) pour explicites et directes qu'elles soient sont à différencier de celles du Néo-Dadaïste **Jasper Johns** en proie lui aussi au vertige de la réinvention. Le point de départ d'Objectal est également un objet courant mais toujours le même : le bol qui par le rituel de l'exposition devient microcosme et centre du monde. Johns procède par collage d'objets trouvés tandis qu'Objectal établit une correspondance privilégiée avec un objet à la fois obsessionnel et transitionnel. Le monde est excommunié, l'animisme de la nature est nié, entre la toile et l'objet, de la perte à l'égarement il y a un abandon nécessaire à une réalité intérieure.

La démarche d'Objectal est à l'opposé de celle d'Andy Warhol (Some objects only, nothing special) « je suis une machine ».

L'objet fractal et sa logique de poupées russes.

La nature produit des formes qui se ressemblent à des grandeurs diverses. La perception de ces diversités dans la similitude dépend de la position de l'observateur. L'objet fractal ressemble à lui-même mais il est répété à des échelles différentes. Un tourbillon d'eau de quelques décilitres qui se vide dans un lavabo, est à une autre échelle une galaxie composée de milliard de milliards de tonnes de matière évoluant dans le vide sidéral. La démarche d'Objectal est de répéter cette loi, mais en la contrôlant esthétiquement, afin de fabriquer du beau et de faire jaillir du sens, voire pratiquer une haute subversion. Prenant en compte les lois du chaos, Objectal refuse l'auto-organisation du hasard et propose ses propres combinatoires en disposant ses propres trajectoires.

Pistes et Traverses.

Etude du code pictural et du processus esthétique d'Objectal par Albert Broussaud. Ce document d'étude artistique qui sert de catalogue d'exposition, est publié en 1987 sous le titre Pistes et Traverses. Kenneth White dans *La Figure du Dehors* prône l'ouverture de nouveaux espaces, il est impérieux de renouveler la culture de la fin du XXe siècle mortifère. Il faut *découvrir de nouvelles géographies mentales*. K. White en appelle aux *sciences diagonales* qui traversent les domaines incertains des sciences humaines et les contrées mystérieuses de l'art pour une nouvelle approche. Ouvrir une voie nouvelle, celle de la traverses, de la piste diagonale, oubliée ou franchement inconnue. A. Broussaud pose avec Objectal la grande question de l'avenir de la post modernité : *la peinture est-elle perfectible ? Existe-t-il un au-delà de la surface vers une intériorité presque scientifique... Les pistes de la modernité passent, donc par un certain détour de ce qu'il y a de plus profond dans l'inconscient collectif.*

Robert Liris

REMERCIEMENTS

Notre estime et notre gratitude va au Dr. Vaia Karantinidis qui a permis une ultime mise au point du texte par rapport à la Rétrospective Jasper Johns du Musée d'Art Moderne de New York ; Automne 1996.

Objectalphabet objectif.

Bols : Reprise par Objectal d'un objet utilitaire du passé, échoué jusqu'aux plages de notre temps. Le bol est-il encore un bol alors qu'il figure *dans une suite onirique* ? Cet objet de terre de la vie la plus quotidienne, représenté en écho, débusque de l'épique dans le lyrisme ordinaire des artisans du passé. Pour Objectal, le bol est inaccessible...

Bol et patine de l'histoire.

Si le Physicien Charpak rêve d'entendre le frôlement des mains du potier sur un vase néolithique, les artistes d'Objectal sont sensibles à la même évocation. Bernard Dreyfuss décrit le tourment du toucher sur le bol et entretient avec la matière une relation manuelle tout autant que visuelle. L'approche est tridimensionnelle par une sensation tactile et jubilatoire, éprouvée par les deux artistes.

Disjonction :

Rupture qui laisse subsister les structures de relation ; intervalle de la perception qui est démesurément agrandi. Avec la notion de changement d'échelle voir : Objet fractal.

Empyrée :

La plus élevée des quatre sphères célestes, gardienne des feux éternels et des astres. L'empyrée est le séjour des dieux.

Iconoclaste :

Les iconoclastes sont nommés ainsi par référence au Papes du VIIIème siècle, qui luttant contre les hérésies, proscrivirent les images religieuses.

Jacquemard :

Personnage populaire, automate orné d'un marteau et frappant sur une cloche pour sonner l'heure à l'horloge du fronton d'un Hôtel de Ville ou d'une cathédrale.

Malevitch (Kazimir) :

Peintre Suprématisiste. (1878-1935) ? Tente d'aboutir au rien, limite et fin de la peinture.

Mandelbrot (Bernard) :

Polytechnicien, Docteur ès sciences mathématiques (Parsi) et professor of Mathematical sciences à Yale. Prix Moët Hennessy Louis Vuitton pour son ouvrage : *Science pour l'Art* (1988). Autres ouvrages sur le langage fractal : *Les objets fractals et Survol du langage fractal*. Flammarion 1989.

Objets fractals.

La géométrie fractale est un puissant outil permettant de déniaiser les admirateurs de paysages. (« *Le paysage est un état d'âne* », manifeste à venir). Elle permet de découvrir des structures cachées dans une aile de papillon ou un cristal de neige, voir

une découpe littorale. Les images qui ont un caractère fractal, comme l'objet du même nom, sont différentes et s'auto-organisent. Nous les percevons comme un tout, galaxie qui chute en tournoyant dans l'univers, ou goutte qui tombe, ou cristal de neige qui valse vers un envers qui vaut l'endroit.

Objectal.

Travail sur l'Objet, la chose matérielle. Emprunt au vocabulaire psychanalytique. Qualifie une conduite s'attachant à un objet. Met l'accent sur l'objet par rapport au sujet. Le bol, en tant qu'énigme de porcelaine, est l'objet obsessionnel du travail d'Objectal. Il est au centre de la représentation. Dans les dernières séries qu'évoluent vers l'autonomie il est toujours figuré sous forme de séries miniaturisées ou de simples vignettes, comme une conque abandonnée après la mue.

Psychogramme :

Historien et archéologue, Anati définit ainsi le **psychogramme** : signes où l'on reconnaît ni **objets**, ni symboles et qui ne semblent pas en représenter. Ils ont été créés sous l'effet d'impulsions et de violentes décharges d'énergie. Ces signes expriment des sensations et des mécanismes récurrents de notre inconscient. A différencier des **pictogrammes** (dessins identifiables) et des **idéogrammes** (signes porteurs de concepts à l'origine des premières écritures).

Retrocognition.

Intuition pour les événements et les personnages du passé ; Freud a décrit cette étrange rêverie éveillée dans l'essai sur la Gradiva de Jensen. Le peintre Augustin Lesage prétendait être inspirée par l'Égypte qu'il n'avait pas visitée La peinture médiumnique est un avatar de la rétrocognition.

Transgénérationnel.

Concept de Psychohistoire (cf. **Que Sais-je n° 2325, La Psychohistoire**) selon lequel des traces mnésiques inconscientes et susceptibles d'agir à notre insu se transmettent de génération en génération. Elles peuvent être révélées par l'art sous forme d'images cryptées et dérobées. Des agrandissements de détails sont à ce sujet un mode d'approche fécond de ce **subliminal de l'inconscient collectif**.

Tridimensionnel :

Image en trois dimensions, plus simplement image avec l'apparence du relief.

Twilight zone :

Équivalent de zone crépusculaire, entre chien et loup. Plus particulièrement employé par les auteurs de Science-Fiction dans le sens de Quatrième Dimension.

Viollet-le-Duc (1814-1879)

Architecte à l'immense talent. Restaurateur imaginatif de monuments devenus historiques dans la forme où il les a remis à la postérité. Psychoarchitecte sans l'avoir su.

Ouvrages indispensables.

Pistes et Traverses par Albert Broussaud
Objectal, Terres d'ombres et glaçures par Gilbert Lascault

Ouvrages à rencontrer.

La fabrique du Beau par Roger Vigouroux.
Editions Odile Jacob. Arts/Sciences, 1992
L'inquiétante étrangeté, Essai de psychanalyse appliquée, Gallimard 1933 ;
« Idées » 1975 par S. Freud.

Aller plus loin dans le rapport de la peinture à l'histoire.

Le Silence des Peintres par Philippe Dagen.
Fayard, 1996.

NOTES EN MARGE D'UNE CENTAINE DE BOLS

1- L'OBSESSION DU BOL

Chercher des bols. Acheter des bols. Accumuler des bols. Classer des bols selon leur origine géographique, selon leur grandeur et leur forme, selon leur degré d'usure, selon les thèmes de leur décoration. Reconstituer à partir d'un débris de bol un bol entier, ses usages passés, son environnement disparu, de même que le paléontologue reconstitue un animal à partir d'une dent, que l'archéologue à partir d'un tesson retrouve la forme d'un vase, sa date, son atelier. Réfléchir et rêver sur chaque bol, sur les gestes du potier, sur ceux du peintre, sur ceux des utilisateurs, sur le motif peint, sur les circonstances de sa découverte, sur le moment de la vie du découvreur à l'instant de cette découverte (dans telle ville, accompagnée de telle personne). Peindre aussi ces bols. Finalement. Et associer librement sur leurs motifs peints, suggérer quelles folies se cachent et se montrent dans les fleurs apparemment les plus sages, dans la silhouette d'une porteuse de lait, dans un décor géométrique. Pour transmettre l'obsession du bol, pour en accélérer (non sans humour) la contagion, utilise les techniques picturales les plus disparates.

Tels sont les travaux et les plaisirs des deux peintres du Groupe Objectal. Leurs toiles trouveraient sans doute leur place dans ce que Harald Szeemann nomme le Musée des Obsessions. Mais il faudrait peut-être mettre dans un monstrueux Musée des Obsessions l'ensemble de l'histoire de l'art : l'obsession des muscles dans la sculpture grecque, l'obsession des auréoles dans la peintures religieuses, l'obsession du pichet et de la guitare dans la nature morte...

2 – SIMPLICITE DES BOLS.

Ustensile populaire, d'un usage courant, le bol, ce qu'avant le XIXème siècle (1) on nomme la jatte, se définit par sa simplicité, par l'absence de certains éléments. A la manière dont les théologies négatives cernent l'idée de Dieu, les dictionnaires définissent la jatte en multipliant les négations. Ronde, très évasée, tout d'une pièce, la jatte n'a ni rebord, ni anse, ni manche. Simple de forme, lié à des manière de table familière, le bol évoque également des nourritures élémentaires, crues ou cuites, mais le plus souvent dépourvues de sophistication : le lait, le miel, les fraises, la soupe familiale.

(1) le dictionnaire Robert date l'apparition du mot : bowl (1786), bol (1800)

3 – LOGIQUES DISPARATES.

Les deux membres du Groupe Objectal se soucient des manières de peindre. Ils les multiplient pour refuser l'idée de style. Ils ne veulent pas être définis par *un* style. Ils cherchent à s'effacer comme peintres, non pas en négligeant leur travail, mais en diversifiant leurs gestes picturaux. S'ils sont deux, c'est en partie pour amplifier cette diversité, pour ne pas risquer d'être prisonniers d'eux-mêmes. Ils partent du motif inscrit sur un bol et montrent par quelles voies variées une image peut en engendrer une autre. En des associations d'idées, des associations d'images, ils

parcourent et explorent ce qu'ils nomment « le monde de la représentation ». Selon des logiques disparates, une danse paysanne sur fond jaune peut évoquer un défilé militaire sur fond jaune , ou bien une coiffe bretonne fait surgir des coiffures d'Afrique et d'Asie ; ou bien le pli d'une corolle suggère le pli d'une cravate : ou bien encore...

Claude Lévi-Strauss, dans ses Mythologiques, a su montrer comment les mythes se pensent entre eux. Le Groupe Objectal commence à montrer comment les images peuvent se figurer entre elles, se refléter, se déformer ou s'agresser.

Gilbert Lascault – 1979 – exposition à la Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques – Paris.

LA DOUBLE CIRCULARITE ONIRIQUE

Toute image d'un objet n'est perçue qu'en relation avec le réseau des possibles. Ainsi la vision d'un bol contient-elle les virtualités alimentaires et usuelles qui sous-tendent normalement sa représentation, mais ses polarisations premières et naturelles ne sont pas privilégiées dans la démarche du groupe Objectal. Elles sont simplement incluses dans l'utilisation esthétique des bols.

L'objet est d'abord un contenant onirique. Selon les règles techniques de la démesure, il envahit parfois l'espace entier d'un désir de totalisation du rêve. Une loi des songes engage alors la rondeur du bol, à la fois dans l'accumulation des possibles et dans le monde de la sécurité. La clôture rassurante de la sphéricité renvoie ainsi à un ailleurs toujours choisi et contrôlé par l'univers courbe.

Cependant cette volonté englobante d'Objectal n'est pas une fermeture du réel, elle se développe dynamiquement par le jeu alterné des réductions et des démesures.

Dans la suite logique et claire des tableaux le bol gigantesque se contracte parfois en un microcosme qui fuit dans l'angle aigu de la toile pour retrouver la vérité atomique d'un recommencement. Une double circularité est alors assumé à travers l'objet et son devenir.

A la fin d'un cycle élémentaire, souvent à quatre volets, ce qui a été dérangé, reformulé se reconstruit de lui-même dans la forme immuable du bol miniaturisé (ex : le bol du mineur). L'énergie se réduit à la pulsion.

Albert Broussaud - 1979

LA DISJONCTION DE L'IMAGINAIRE

C'est à l'intérieur de ce double système circulaire que se situent les différences et les écarts métaphoriques : l'approche psychologique de l'image du bol la volatilise et l'objet démesuré décentre désormais le regard vers son marquage diachronique ; car les bols ont une histoire inscrite en images sur leurs flancs (scènes folkloriques, visages de travailleurs, fleurs champêtres,...).

Le rêve est toujours présent dans les gestes quotidiens des générations. Le groupe Objectal poursuit jusqu'à ses extrêmes correspondances ce rêve logique en déclarant constamment le passé dans le présent. Démarche autobiographique de la chose observée, les disjonctions métaphoriques opèrent alors par séries analogiques.

Formelles - Lignes parallèles du bol – gymnaste –
Ronde campagnarde – jambes soldats/ ...

Idéelles - Fleurs - narine
Bergère – sous-vêtements/...

Parfois la démesure seule provoque la disjonction (grossissement et réduction du bol mineur). L'antagonisme profond des choses se résout dans le monde unitaire des correspondances.

Albert Broussaud - 1979

ARCHEOLOGIE RESIDUELLE

A travers un itinéraire de souvenirs de la Grèce Antique, le Groupe Objectal ne propose par une simple restructuration esthétique des vestiges du Parthénon ou du Stade d'Olympie, il a l'intuition du rapport analogique des stries, des sillons, et des cannelures, et propose ainsi une autre perception des colonnes doriques, ioniques, Corinthiennes.

L'archéologie du présent rejoint celle du passé par une association de capsules de bouteilles de bière, de limonade, ou de jus de fruit. Découverte elle aussi souterraine, presque numismatique, où les résidus du tourisme de masse reconstruisent, dans de vastes métaphores elliptiques, une autre vision circulaire et ponctuelle des colonnades Grecques.

Albert Broussaud – 1980

ITINERAIRE AUVERGNAT

Il n'est pas d'Art sans racines. La toile « Arrivée au Cheix sur Morge » nous le rappelle clairement. Tout commence, dans un magasin d'antiquités de ce village auvergnat, par la découverte d'une série de bols anciens. Ils exercent sur le groupe Objectal la fascination magique des choses qui ne sont plus de nulle part parce qu'elles ont atteint, au cœur de l'Auvergne la densité que donne de nouvelles frontières. Elles seront le point de départ d'itinéraires neufs et de trajets esthétiques.

Ce n'est donc pas le hasard, c'est la fatalité des rencontres, qui a engagé le groupe Objectal dans une représentation picturale du village du Cheix. Il lui fallait établir avec précision la hiérarchie des toiles à venir, privilégier l'évocation d'une découverte territoriale : un déploiement sombre s'élargit sur la toile autour de sa correspondance symbolique –un panneau de signalisation- l'indication autoritaire d'une nationale 9 pour traversée verticale du monde imaginaire des bols.

On comprend désormais la suprématie solaire du losange routier et l'énorme centration sur le graphisme « LE CHEIX SUR MORGE » ; le message ne se réfère à aucune circulation, mais à cette intime conviction créatrice qui fait dire au groupe : « là sont mes racines, j'ai créé à partir de ce sol, d'ici j'ai transformé le champ silencieux des bols en de vastes vibrations imaginaires... ».

On perçoit aussi combien est fondamentale la dominante noire du tableau. Car le noir et un aboutissement. Il reprend les intensités du jaune et du rouge et les entraîne dans une dérive énergétique, comme une flamme qui s'amplifie, grâce aux ténèbres avant les déchirures bleutées du rêve.

Albert Broussaud - 1980

PARADIGMES GROS BLEU

Ponctuations et itérations... En deça de la présence absolue d'un bol, entouré désormais de franges crépusculaires, le groupe Objectal poursuit sa recherche d'un langage de l'objet. L'évidence même des bols s'offre alors comme un contexte à l'intérieur duquel il faut chercher un autre discours dont les éléments seront les motifs d'un bleu monochrome qui permettra toutes les redistributions.

Ainsi, une lecture linéaire de la communication esthétique, affirmée de façon ponctuelle et arrêtée par le bol, trouve une dimension nouvelle et verticale dans la réitération des éléments géométriques de la décoration. Le groupe Objectal réinvente de cette manière un langage total de l'objet, qui fonctionne à la fois au plan de l'horizontalité (le bol « syntagmatique ») et de la verticalité (la chaîne des identités). Toutefois, la répétition métaphorique du même n'est pas ici une simple analogie bloquée, mais un désir concerté de ne pas dire plus que l'objet, d'être absolument fidèle à la forme. Il s'agit donc de révéler les possibles formels, de réitérer sans trahir grâce à une méthodologie rigoureuse.

Désormais, les expansions d'une mystique bleue recréent le code particulier de l'élément géométrique, du triangle, du losange ou de la fragmentation acérée... Listes, inventaires, paradigmes, aux lignes brisées, s'évadent vers l'abîme logique d'un rêve toujours construit.

Albert Broussaud - 1981

UNE LIGNE, LA BAS, AU BLEU DE METHYLENE

D'abord, une ligne droite étire son rêve en bleu. Puis le trait se transforme en une vibration parallèle par l'alternance rigide du clair et de l'obscur. Ensuite, l'éclat brisé des segmentations répétées réfracte un univers maritime pour enfant de Lilliput. Enfin, les lignes retracées tournent et roulent dans les circonvolutions d'un bol ascétique, glacé et idéal...

Si le bleu est la couleur poétique de l'Idéal, sa répétition linéaire évoque aussi cet autre monde de l'enfance à la recherche du retour éternel du même. La réitération est alors maîtrise et contrôle de l'émotion, une redéfinition suivie de la chose observée. Les traits décoratifs mais constitutifs du bol rêvé sont donc repris par le groupe Objectal pour retracer l'objet dans son innocence volontairement puérile, démarche baudelairienne pour qui l'Art n'est que « l'enfance retrouvée à volonté ». Ainsi, les éléments de nos bols d'autrefois sont parfaitement récupérés par une répétition linéaire aussi mythique que le bleu de méthylène des grands-mères de notre enfance.

Albert Broussaud - 1981

PORTRAITS INTERMITTENTS

Il s'agit d'abord d'une représentation, c'est-à-dire d'une production esthétique dont la centration est d'abord d'ordre graphique et picturale. A partir de la série des portraits qui décorent une collection archaïque de bols, le Groupe Objectal suit un trajet univoque de variations linéaires et d'éclatements contrôlés. Les portraits intermittents sont les reflets possibles des virtualités contenues dans l'art populaire des artistes d'autrefois. Il n'y a par répétition des thèmes mais révélation de leur complexité interne et de leur multiplicité, ceci dans une certaine démesure. En effet, seul un grossissement sur la toile permet de révéler la richesse imaginaire des décalcomanies académiques. On voit alors que la transparence diffuse que donne la faïence aux figures mythiques des bols peut être comprise à l'origine comme une pluralité de structures, d'intervalles et de réseaux.

Mais on comprend aussi que tout le côté moralisateur d'une forme d'art populaire est réactivé par une facture moderne qui en créant un recul ironique réduit l'aspect désuet de l'imagerie de classe. Tout un niveau de la morale dominante d'une époque est réinvesti par le Groupe Objectal qui n'en retient que l'aspect le plus abstrait et le plus critique. Face aux incertitudes de l'humanisme d'une époque le Groupe Objectal propose une adhésion distanciée qui inclut à notre présent la foule des artistes anonymes.

Albert Broussaud - 1982

LE MYTHE DE L'UTILE

Le travail du groupe Objectal est d'abord dirigé par une recherche à la fois synthétique et analytique sur les objets populaires. Parmi ceux-ci le bol est privilégié parce qu'il contient et résume les rêves simples d'une imagerie traditionnelle, mais il est aussi l'embrasseur des représentations de l'utile à la fois par sa présence directe et par la prééminence des motifs qui le décorent.

Ainsi une vision dérivée et macroscopique des mailles du filet d'une nacelle de ballon mesure la trame sous-jacente du travail des hommes et permet de comprendre la part du rêve induite dans la confection d'un objet usuel.

Les noeuds, les ligatures, démontées sur la toile dans leur genèse, aident à comprendre toute la poésie ponctuelle qui existe dans l'utilitaire. Le travail des artistes est analogue dans sa démonstration à celui du maître d'œuvre des cordages et nous fait prendre conscience de la profonde unité d'un art qui n'est pas gratuité mais s'ancre profondément dans le désir d'utilité.

Les deux créateurs du groupe Objectal, liés entre eux à travers une œuvre syncrétique, réduisent par l'entrecroisement des cordes et des fils l'écart artificiellement créé par une pensée de surface entre ceux qui appartiennent tous à la généalogie de l'homo faber.

Albert Broussaud - 1983

BOLS, CORNES ET COIFFES

La famille des portraits

Il n'est pas très habituel, dans le monde paysan, d'associer l'image de l'homme à celle de l'animal, c'est plutôt le regard du citadin qui se plaît à évoquer cette relation à travers les tableaux de bergeries ou de multiples scènes de labourage. Cette perception Mythique ne va pas sans une certaine naïveté.

Le paysan, lui, ne confond pas les territoires, et s'il accepte de figurer en compagnie d'un animal, c'est en souvenir d'une foire, à l'occasion d'un concours où la bête primée joue un rôle de faire-valoir. Mais tout cela est dénué de mépris. En fait, il n'aime pas montrer le lien profond qui l'attache à la bête, par une sorte de pudeur qui s'enracine dans l'inconscient collectif.

C'est pourquoi les portraits du Groupe Objectal lui paraîtront tout d'abord un peu paradoxaux. Mais ensuite il verra que derrière les images vivent des symboles qu'il connaît bien et qui font circuler entre les cornes, les coiffes et les bols, toutes les variations d'une histoire commune.

Il s'apercevra de même, à travers un cadrage égalitaire des humains et des bovins, que les vrais maîtres des campagnes d'autrefois n'étaient pas les hobereaux dont les portraits ornaient les manoirs, mais le groupe anonyme de ceux qui ont modifié les races animales et inventé le folklore.

Il se reconnaîtra enfin dans cette série de « portraits de famille » au style éclaté dont l'aridité vise à une véritable mystique des profondeurs.

Toutes les « correspondances » y sont dévoilées. Ainsi une vache issue d'un territoire particulier, sélectionnée par des conditions séculaires de sol et de climat, n'est pas un simple bovidé ; elle est tarine, charolaise ou limousine ; elle est tachetée, blanche ou rousse. Créée par l'environnement, elle détermine à son tour l'homme par de mystérieuses relations qui se retrouvent, pour un observateur attentif, dans l'aspect spécifique du paysan ou de la paysanne, de son chapeau ou de sa coiffe. Le couvre-chef provoque comme un trophée, il suit la dynamique des cornes, se rabat comme de vastes oreilles et devient finalement ostentatoire dans la courbe savante des rubans. Le guerrier antique se coiffait déjà d'un casque à cornes.

L'image de la force est donc la première représentation mythique qui préside la conception d'un costume régional.

Ainsi, les « correspondances » d'Objectal sont fortes parce qu'elles visent à l'essentiel de la relation sol/animal/homme.

Comme un paysan, il respecte le statut de l'animal qui n'est pas prééminent mais simplement présent dans son univers particulier. Sur fond de pourpre de bruyère limousine, vert des prairies normandes, jaune des ajoncs de Bretagne, il a suivi l'ivresse de la force dans les coiffes, mais aussi l'élément vital dans les bols liés au lait de notre enfance, à la chaleur du foyer, à la famille nourricière, au sol parsemé de chardons bleus ou de gentianes

Albert Broussaud - 1984
PISTES ET TRAVERSES

Un travail collectif enraciné

Dans le domaine de l'art, le travail collectif n'est pas toujours bien compris. Est-il même admis ? Pourtant bien des projets esthétiques se figent dans le renoncement pour n'avoir pas su se remettre en cause dans une recherche commune. Il faut dire que la difficulté est double. Idéologique d'abord. La création est le reflet d'une société hiérarchisée qui valorise l'individu comme exception et source de toute originalité. Psychologique ensuite, mais ce n'est qu'une conséquence. Parce qu'il vit à l'intérieur de schémas sociaux peu mobiles, l'artiste se trouve souvent dans l'incapacité d'accueillir mentalement ce qui n'émane pas de lui-même.

Le mérite d'Objectal est d'avoir su franchir ces deux obstacles.

Les questions que l'on pose à C. Pougny et B. Dreyfuss sont toujours identiques. Qui fait quoi ? Comment s'organise le travail ? Y a-t-il un créateur et un exécutant ? Ces interrogations confirment la pesanteur de nos schémas mentaux. Comme nous sommes peu capables d'imaginer un autre monde de fonctionnement artistique que celui qui nous a imprégné, nous cherchons à recréer partout un système de division rassurant et familier. Nous nous attendons à ce que l'un invente et l'autre réalise, ou bien que l'un travaille sur un secteur du tableau pendant que l'autre se concentre sur une partie différente, ou encore que le graphisme et la couleur fassent l'objet d'approches différentes. La réalité est à la fois plus complexe et plus originale. Tout se fait en commun. C'est-à-dire qu'à un premier niveau, celui de la recherche et de la découverte –une heuristique en quelque sorte-, le groupe sélectionne des documents, discute, et construit un –projet- virtuel à travers le réseau analogique des correspondances et des métaphores. Puis, lorsqu'une structure significative est trouvée, l'accord se fait autour d'un schéma qui inclut l'objet référent (le bol). Enfin, chacun travaille en fonction de l'ensemble, tableau, polyptique, ou série. Le tracé de l'un est parfois terminé par l'autre. Le graphisme et les plages colorées sont rectifiés et retravaillés simultanément. Il est impossible de dire si tel ou tel élément porte la marque d'une individuation. Ce qui rend possible tout cela, c'est une très grande capacité d'ouverture.

Jamais il n'y a d'oppositions. Un code tacite accepte chaque modification sans restriction conflictuelle. Cette attitude permet une énergétique de la convergence et de la cohésion qui annule les effets pervers de la pluralité des conceptions. A l'intérieur de ce système original, les déviations sont évitées parce qu'il y a un ancrage très fort de l'objet référent.

Tout commence dans le magasin d'antiquités d'un village auvergnat, le Cheix-sur-Morge. Le groupe Objectal y découvre une collection de bols anciens qui exerce sur lui une fascination magique. Elle sera le point de départ de son itinéraire esthétique. Désormais, le bol, aux décorations naïves, va ponctuer tous les choix imaginaires. C'est pourquoi le tableau intitulé « Arrivée au Cheix-sur-Morge mérite d'être mise en exergue à cause de sa fonction symbolique. Et ce n'est pas un hasard, mais la fatalité d'une aventure picturale qui a engagé Objectal dans une représentation de ce village. Il lui fallait fixer les séries à venir en privilégiant l'évocation d'une découverte territoriale : un déploiement sombre s'élargit sur la toile autour de sa correspondance

symbolique –un panneau de signalisation- l'indication d'une nationale 9 pour traverser l'itinéraire de l'univers onirique des bols. On comprend alors la suprématie solaire du losange routier et de l'énorme centration graphique. Le message démesuré renvoie à un enracinement. Solidaire entre eux, les artistes d'Objectal le sont aussi avec les lieux et les générations.

La disjonction des formes imaginaires

La division des toiles en deux parties est fondamentale dans l'œuvre d'Objectal. Certes, la dualité qu'elles constituent n'est pas une nouveauté en elle-même, car toute communication esthétique ou non, repose sur un système d'oppositions et le sens est toujours en relation et vérifié par une confrontation textuelle. Mais ce qui fonde ici l'originalité c'est un système de composition immédiatement visible. La plupart des œuvres picturales que nous appellerons univoques, se présentent comme une totalité fermée. Il en est ainsi, par exemple, pour les toiles modèles d'Uccello, de Delacroix, ou de Millet, si souvent utilisées comme référent par le groupe. Bien sûr, notre regard subjectif peut toujours diviser la perception en autant de directions privilégiées par nos propres schémas de pensée. L'analyse personnelle recrée alors un monde imaginaire différent sur de trajectoires non prévues par les créateurs. Tout est donc toujours virtuellement divisible par les multiples réseaux de la rêverie. Mais pour Objectal il ne s'agit pas, à priori, de laisser fonctionner ce pluralisme sous-jacent et caché et les séparations inconscientes sont occultées de façon très nette par une vaste disjonction. C'est une fracture originale qui par sa fréquence même s'établit comme un langage propre : un mécanisme interne de la communication devient un processus esthétique en étant tout simplement montré.

Si l'on doit insister sur un tel schéma, qui met en jeu émission et réception, c'est parce que les définitions traditionnelles de l'art placent souvent au même niveau esthétique la communication et l'expression. Celle-ci étant comprise comme la manifestation de l'artiste de lui-même à lui-même, dans une sorte de centration égoïste. Nous ne pensons pas que ce critère soit opérationnel car les émotions et les sensations en apparence les plus personnelles font toutes partie d'un fond collectif qui met en œuvre, entre autres forces, celle de la socio-histoire. L'art véritable est sans doute avant tout dirigé vers autrui. Le système de division des toiles d'Objectal vise donc la communication et contrarie tout monologue égocentrique. D'une certaine manière, le problème de l'expression se posera après. Il découle de tout cela que nous ne pouvons tenir pour adéquate une terminologie qui reposerait sur une sorte de binarisme picturale et que nous préféreront le terme de disjonction qui laisse subsister les structures de relation, ce qui est confusément perçu par la pensée de chacun est donc séparé par Objectal, montré et démontré dans un seul étirement disjonctif. C'est une partie du système pictural, un intervalle de la perception qui est démesurément agrandi et qui pose le problème d'une certaine directivité de la compréhension. En réalité, Objectal, en créant un cadre précis à la contemplation, permet une plus grande pénétration de l'œuvre et élimine les dérives. Finalement, si la liberté de l'observateur semble y perdre, la profondeur y gagne en évitant la confusion. D'ailleurs, comment un travail qui vise d'abord l'objet, la chose matérielle et précise, pourrait-il se permettre le flou de l'imprécision ?

C'est dans la série « Histoire Quotidienne » notamment les tableaux 1.3.5 que l'on trouvera les exemples les plus significatifs de l'affirmation du système disjonctif. Il s'agit au départ d'une collection de bols anciens représentant des mineurs au travail.

L'écart signifiant est d'abord préparé par l'alignement d'un ensemble de six bols qui montre la multiplicité des tâches de la mine. La répétition des six objets dans le tiers intérieur de la toile ne sort pas de la logique habituelle des comparaisons, du moins d'un premier niveau, le schéma de la communication y fonctionne avec une régularité millimétrée : -présentation, répétition des bols/tâches répétitives, - écarts réguliers absolus/régularité monotone du travail.

Jusque là nous sommes dans un système relativement connu de la création, mais ce qui est fondamentalement original c'est l'écho-réponse sur les deux tiers supérieurs du tableau où apparaît un des bols démesurément grossi avec l'image synthétisée à l'extrême d'un mineur poussant un chariot. Cela oblige l'observateur à une circulation perceptive de bas en haut puis de haut en bas, constamment multiple. L'écart dichotomique devient essentiel. Il permet une restructuration onirique dynamique et une recomposition des saisies sensorielles dans un champ de lecture à la fois ponctuel et global. Tout redevient subjectif à travers notre propre hiérarchie du perçu. Finalement, c'est dans cet ensemble entièrement organisé que la liberté de la perception peut le mieux s'exercer et ce n'est peut-être par le flou qui est le meilleur embrayeur du rêve. La dérive onirique y est en effet assez vite épuisée alors que l'ensemble de la combinatoire permet ici des variations infinies sur une base six/un.

Le tableau 2 de la même série propose une lecture un peu différente bien qu'obéissant au même principe. Le visage titanesque du mineur apparaît partiellement sur la gauche de la toile et traverse le tiers inférieur où se trouve son double sur un bol lilliputien et décentré. La lecture latérale fait circuler l'écart différentiel sur une autre piste qui met en jeu le quotidien, la chaleur intime du foyer familial et l'approche psychologique du travailleur de la mine. La présence fracturée sur le côté du tableau de la tête humaine permet d'imaginer une sorte d'apparition fantasmatique, comme si la personnalité jaillissait peu à peu d'ailleurs, de notre inconscient collectif.

Enfin, dans le tableau 5 la tête du mineur reprend sa place au centre du bol et de la toile. Elle semble figée sur un support fossilisé et stratifié qui englutit sous la terre l'univers matériel et spirituel confondu dans un même anéantissement égalitaire. C'est pourquoi un dixième seulement du tableau découpe dans sa partie supérieure la surface d'un bol inaccessible, représentation dérisoire de la vie extérieure comme absence fugitive. La lecture ici s'inverse de haut en bas.

Ces observations montrent comment peut se tracer tout un réseau de pistes perceptives qui fonde la méthodologie d'Objectal.

Le système disjonctif imaginaire fonctionne alors selon un mode architectural de la vision où l'on peut repérer ainsi :

une perception focalisée

(six bols – la tête du mineur – bol + visage)

des lectures réversibles

(de bas en haut – latéralement – de haut en bas)

une disjonction fondée sur un jeu d'écarts

(bol démesuré/réduction des bols – tête agrandie/bol lilliputien – bol + tête – dominants/sol extérieur évacué).

Il s'ensuit que toute lecture devient plurielle, passant entre les polarités de la socio-histoire avec ses particularismes et ses images d'Epinal, et les trajets de l'analogie.

Ainsi, alors que les « toiles du mineur » sont fondées sur le réseau géographique des déplacements, de la focalisation et du grossissement des éléments figurés sur les bols, d'autres tableaux s'appuient sur un système disjonctif différent. « Léda et le canard » part d'un bol représentant un canard flottant sur l'eau et disjoncte sur l'image d'une baigneuse qui apprend différentes formes de nage.

L'analogie s'établit sur la position des membres dont les mouvements rappellent le canard à travers les correspondances complexes des flexions. On observe ici un autre type de disjonction, que l'on peut appeler métaphorique, parce qu'il développe un processus de substitution dans le langage esthétique des similarités. Par ailleurs comme un quart seulement de la toile est consacré à la nageuse, l'intervalle signifiant du non représenté privilégie le rapport dominant du bol et de son contenu onirique. Le récepteur/spectateur peut mettre en œuvre son propre imaginaire dans cet écart inégal à condition de suivre la piste métaphorique des similarités : statique/dynamique – animal/humain. Toutes les « dérives » sont alors possibles.

A ce système de rapports analogiques simples appartient toute une série de toiles où, selon les cas, l'écart différentiel fait prédominer le bol ou sa substitution métaphorique. Dans « chinoiseries » par exemple un bol à l'image d'un chinois sautillant subordonne un ensemble d'ombres chinoises portées. La similarité s'établit sur une gestuelle qui mobilise à la fois signifiant et signifié. « Réflexes » par contre met en valeur la dérive onirique d'un couple d'asiatiques penché sur le viseur d'un appareil photographique alors qu'un antique coolie se situe plutôt en arrière plan d'un bol estompé. Ici encore il y a correspondance entre les formes courbées et le champ sémantique extrême-oriental.

En définitive les métaphores peuvent être très ténues et se réduire à un rapport informe. Ainsi, dans « Traits de suspension », une des deux horizontales qui décorent le bol est fragmentée en un petit élément de barre fixe où s'évertue un gymnaste. On ne peut aller beaucoup plus loin sans annuler toute possibilité de compréhension des images.

Il faut aussi remarquer que le réseau disjonctif d'Objectal utilise toutes les trajectoires de la communication. Si la chaîne métaphorique est prééminente, le champ des figures métonymiques n'est pas oublié. C'est dans la ligne de la contiguïté qu'il faut placer un tableau comme « Folklore et Patrie » dans lequel la partie renvoie à un tout. Les jambes des danseurs folkloriques bretons et celles d'une troupe de soldats tronqués se situent dans une même totalité de voisinage, jambes/rythmes. Il en va de même dans un tableau où différentes pièces d'armement militaire (avion, char, bateau) se substituent à un canon ancien figuré sur un bol par simple relation syntagmatique de parenté.

La volonté d'appréhender l'objet dans une dialectique des formes aboutit parfois à un langage de l'explicite, un désir d'explorer un au-delà de la surface vers une intériorité, presque scientifique. La toile « Tu ne voleras point » sert à révéler le réseau de mailles d'un filet qui enserre un ballon atmosphérique pour essayer ensuite dans une démonstration professionnelle de toutes sortes de nœuds et ligatures. Le travail des artisans cordiers est ainsi recomposé au premier plan et rappelle que le mythe de l'utile fait aussi partie de la poésie de l'objet. De même, le tableau qui représente deux vaches à l'abreuvoir sur un bol démesuré se fractionne en une série de vaches normandes ou bretonnes puis se fige en une fiche pédagogique montrant le modèle

absolu du ruminant avant de se fixer sur des silhouettes de bovidés dont les pièces anatomiques sont numérotées pour une boucherie imaginaire. La charge sémantique est alors élargie par une dissection qui semble contredire la poétique de l'image. En fait, elle la renforce et l'approfondit par le jeu d'éléments habituellement placés en dehors du langage esthétique. Objectal suit ici un des grands principes de la rêverie selon Bachelard « Combien, dit-il en effet, on activerait l'imagination si l'on cherchait systématiquement les objets qui se contredisent ! » car l'objet pur et simple ne peut pas toujours solliciter la rêverie qui veut un au-delà, comme dans le tableau « Chabrot » ou la grappe triomphante sur la surface focalisée d'un bol ancien disjoncte dans la partie inférieure de la toile en une dégradation des grains et un traitement de la vigne. Les choses veulent ces souffrances et ces aventures, ces difficultés et ces risques. Si la forme devient discordante et se pare de qualités opposées, elle ouvre aussitôt un autre chemin au songe et entre dans l'univers d'une esthétique de la profondeur.

Pour conclure nous pouvons dire que les écarts différentiels qui ponctuent l'œuvre d'Objectal fondent une structure originale parce qu'ils mobilisent communication et imagination. La toile/émetteur propose un message à la fois littéraire et esthétique établi sur la diversité et le réversibilité des lectures mais aussi sur l'accumulation des ambivalences, des conflits, et des dynamismes. Tout est mouvement et métamorphose dans un ensemble où l'objet référent du bol n'est jamais une donnée statique. Il est vrai que la peinture comme simple « reproduction » d'un reflet ou d'une apparence n'est pas toujours suffisante pour épuiser le rêve et qu'il est pertinent de la structurer comme un langage dans lequel le sens provient de l'opposition de tropes binaires. En faisant cela Objectal réduit la différence entre littérature et arts plastiques et rend inopérante cette réflexion de Bachelard : « le véritable domaine pour étudier l'imagination, ce n'est pas la peinture c'est l'œuvre littéraire, c'est le mot, c'est la phrase. Alors, combien la forme est peu de chose ! ». Mais justement, Objectal s'est placé à l'intérieur même de ce système pour faire fonctionner ses tableaux comme un langage. Œuvre originale par là même, œuvre syncrétique et de réconciliation de deux processus jusque là différents en une même totalité artistique.

Si la peinture, en effet, a atteint un point où elle n'est plus perfectible –et de fait, aussi haut que nous puissions remonter dans le passé nous découvrons des œuvres dont la perfection nous paraît dominer ou égaler nos propres créations, elle demande à s'associer avec un art voisin et à puiser dans la rhétorique un système énergétique ; Le renouvellement viendra de là. Du moins partiellement, car nous suivons d'autres pistes tracées par Objectal, mais qui n'éviteront pas le conflit central dans lequel nous nous engageons ici, pour un art solidaire contre un art solitaire.

Le passé retracé

Pour Objectal, le grand référent est le passé, non que son œuvre soit passéiste – et nous verrons que ce serait une erreur de la considérer comme telle – mais, simplement parce qu'il se fonde sur une restructuration d'éléments antérieurs. Si la peinture en général a déjà tout largement repéré dans le domaine des formes, l'innovation ne peut qu'osciller entre la redéfinition d'anciennes structures et l'émergence d'un écart ignoré à l'intérieur d'un champ dont les frontières sont connues depuis longtemps. Car la forme ne procrée pas l'originalité à l'infini, simplement parce que le monde de la représentation est la traduction de notre univers limité et qu'il faudrait les visions d'un

futur cosmique pour aller plus loin avec des formes nouvelles. En fait, « nous manquons d'espace » (F. Braudel), ce qui est tout de même extrêmement frustrant pour un art qui se définit justement par l'espace, réduit, contracté, démesuré ou reconstruit sur la toile, mais toujours analogue à celui de la réalité. Ce blocage formel s'est déjà manifesté depuis longtemps dans le domaine de l'écriture. On peut en suivre la trace à travers les pages blanche mallarméennes, la ponctuation délirante d'un Céline, les jeux typographiques et hiéroglyphiques de Maurice Roche (Circus). Le degré zéro au-delà duquel le message est incompréhensible ou auto destructeur a été atteint. Ou alors il devient autre chose, que l'on peut certes honorer du nom d'art, mais qui n'entre plus dans une catégorie déterminée. De même, n'importe quelle projection de couleur un « dispositif pulsionnel » (Lyotard) (en renversant par exemple un pot de peinture sur une toile) mais on est dans autre chose que l'art pictural. Car pour avancer il faut d'abord que le champ des définitions soit clair et ne pas appeler peinture ou littérature ce qui appartient à un autre domaine de l'expression qui n'est pas encore conceptualisé. Un assemblage de mots ne constitue pas vraiment une poésie pas plus qu'un ensemble de traits, de taches, ou d'objets hétéroclites, n'institue une œuvre picturale. Il y a des frontières qu'on ne peut indéfiniment transgresser sans basculer dans un au-delà de l'art reconnu, c'est-à-dire accepté en dehors de l'élitisme. Même si « Le public relativement à l'art, est une horloge qui retarde » (Baudelaire) il n'est pas très pertinent de vouloir utiliser une catégorie qu'il a si bien délimité pour y situer à tout prix ce qui se trouve sans doute ailleurs, dans un domaine qui reste à inventer. Enfin, on peut observer que toutes les tentatives de divagation formelle, en dehors d'un langage repéré de la peinture et de la littérature, soit restées des cas isolés, et que les quelques réussites ponctuelles marquent un aboutissement infranchissable derrière lequel aucune tendance durable n'a jamais pu se constituer.

C'est pourquoi toute recherche de formes nouvelles passe obligatoirement par les pistes oubliées du passé et ceci dans deux directions : le redécouverte de trajectoires qui n'ont pas été suivies jusqu'à leur terme absolu de développement par les créateurs d'autrefois, et la restructuration autour de la correspondance passé formel/présent formel. Objectal suivra ces deux voies et les entrecroisera dans toutes les séries. Il met en œuvre ses sources en toute clarté et rend ainsi inopérantes les critiques qui fonctionnent à l'analogie et réduisent l'artiste à la multiplicité des influences subies. Ce qui n'apporte rien finalement, puisque toute création s'inscrit dans la lignée des découvertes antérieures, et que l'histoire de l'art, comme toutes les autres, ne peut-être qu'une socio-histoire, et non une énumération des ressemblances. Qu'une œuvre ait subi l'influence de telle ou telle autre, qu'elle soit construite ou non à la manière de celle-ci ou de celle-là, éclaire très peu la dimension d'un travail et doit être considérée comme une approche désuète, inefficace, et finalement trop facile. D'ailleurs, selon Roger Caillois « il n'y a que les talents médiocres pour fuir tout modèle et mettre leur effort à chercher l'inédit » (« Vocabulaire esthétique »). Ici, il faut parler de l'œuvre en elle-même, dans l'immanence, et seulement en fonction des structures qu'elle révèle, c'est-à-dire de ce qui en fait sa nouveauté et son originalité.

Pour Objectal, le chemin récurrent du passé n'est pas celui de la facilité. Ses modèles, ce sont ceux de la collectivité, et des artisans inconnus qui ont décoré les bols anciens. Son œuvre sera donc ponctuée par la présence de ces bols, sur une même toile, ou séparée dans une série, mais toujours comme référent central.

La série « paradigmes gros-bleu » développe une première trajectoire vers une extension imaginaire des lignes et fait dévier les formes rectilignes tracées sur les bols par les artistes d'autrefois.

Elle répète et multiplie les horizontales, les verticales, et les obliques, pour les réactualiser à travers les rêveries monochromes du bleu. La structuration passé/présent, formes figées/formes réactivées, s'établit alors comme le langage d'une nouvelle modernité.

Dans « portraits intermittents », la toile « Hayons et sillons » retrouve ce qui est occulté sur un bol représentant un laboureur à sa charrue et privilégie dans le présent la silhouette du paysan, distancée de l'action et de l'objet. Alors que l'artiste d'hier s'attachait au travail qui confondait l'homme et la terre dans une même totalité euphorique. Objectal centre son tableau sur le signifiant essentiel –le laboureur-, pour en faire une sorte d'abstraction mythique extraite du contexte campagnard. Là où il y avait convergence, il y a maintenant distorsion.

C'est tout un microcosme bucolique qui est ainsi effacé pour mettre en évidence un travailleur de la terre décharné, schématique, mais universel.

Dans la même série, la toile intitulée « Incandescence » s'oriente par rapport à un bol sur lequel on peut contempler un couple de paysans devant une ferme. Là encore, il y a séparation et focalisation sur le visage de l'homme. La facture même du portrait, structurée à partir de segments parallèles et d'aires déchiquetées « en intermittences », ajoute encore au caractère de rupture. Le paysan, au visage lumineux et triste, regarde le monde avec une sorte de reproche grave et désabusé. Tout cela a un aspect disphorique qui nous mène loin du mythe édénique censé être représenté sur le bol. C'est une humanité usée par un travail laborieux qui a été connotée par l'artiste d'autrefois et qu'Objectal a su retrouver. On comprend ici un des processus esthétique du groupe, à travers cette recherche d'une ancienne piste idéale cachée dans ce qui peut apparaître comme un bonheur campagnard tranquille. Le message du créateur inconnu est passé. Il a été démesuré, grossi, mis en valeur, par le rapport binaire du tableau. Et c'est une œuvre nouvelle qui surgit d'un intervalle jusque là délaissé ou ignoré.

Toutes ces approches ont une vocation socio-historique appuyée parce que l'arrière plan du non-dit y est mis en évidence : c'est la vieille auvergnate de « Bifurcation fanée » dont le sourire agrandi révèle un rictus ironique et finalement provocateur, c'est le « Meunier pétrifié » au regard absent dirigé vers une réalité figée, ce sont tous ceux dont on montre les traces d'une souffrance cachée. Au détour du chemin définitivement tracé par leurs conditions, ils rencontrent parfois ce « Jockey sans regard », cavalier glacial et lointain qui évolue dans un monde inaccessible.

Pourtant, les artisans qui ont fabriqué et décoré ces bols semblaient faire preuve d'optimisme en présentant ces images mythiques de la vie quotidienne. Mais cela n'est vrai que pour un regard superficiel, car le grossissement d'une imagerie semblable à celle d'Epinal, dans sa volonté réductrice, permet d'observer autre chose. Le sourire peu convaincant de ce danseur breton, par exemple, pourtant sorti tout droit d'une ronde paysanne (L'ombre des jalousies), ou bien l'innocence anxieuse d'une bergère ignorante du pathétique des soumissions sociales (« Observation angélique ») ou encore la fierté triste d'une jeune femme à la tête pudiquement penchée et qu'Objectal

a redressée dans sa transcription, par défi désidéologisant. En fait, ce monde du travail quotidien est un monde courbé, écrasé, tassé sur lui-même. On comprend alors pourquoi Objectal s'est attaché à prendre comme référents des bols représentant « l'Angélus ou « les Glaneuses » de Millet (« Prière chromatique », « Glaneuse enracinée »). Il y a aussi un mythe des corps penchés et des formes courbes et ce qui fait sans doute sa richesse, son assise populaire, c'est la conjonction visible entre ce qui est montré et ce qui est connoté, c'est-à-dire entre la labeur tranquille, une certaine forme de bonheur, et l'écrasement fatal d'une structure sociale pesante.

Les pistes de la modernité passent, donc par un certain détour vers ce qu'il y a de plus profond dans l'inconscient collectif. C'est un fond commun qui est loin d'avoir été complètement exploité et qui n'est pas prêt d'être épuisé tant il est vrai que les racines de la mystique sociale contiennent d'innombrables possibilités.

L'approche d'Objectal vis-à-vis d'une restructuration des mythes anciens garde presque toujours une dimension critique : les modèles du passé sont retracés à partir d'un recul ironique qui détermine une rupture avec la morale dominante d'une époque. On peut alors établir un schéma essentiel du processus esthétique du groupe : passé mythique/versus/présent démythifié.

A partir de là les voies sont ouvertes vers une recherche des significations antérieures. Ainsi le tableau de Delacroix « La liberté guidant le peuple » sert de référent à de multiples dérives ironiques qui suivront l'analogie des seins nus de la femme symbole. La toile d'Objectal « Merci Eugène » est ponctuée de poitrines féminines provocantes qui établissent leurs correspondances entre elles et l'œuvre centrale, mais aussi avec des vaches laitières représentées sur un bol.

Le signifié est réduit à ses sèmes alimentaires par le rapport seins/mamelles. Ce qui est mis en évidence ici c'est la contradiction entre la femme dispensatrice de vie et l'exhortation au combat liée à la mort. D'autre part, la connotation érotique, parce qu'elle fait partie du même champ imaginaire, est elle aussi révélée comme tentation d'anéantissement. Objectal démontre que le mythe peut être détourné de ses bonnes intentions par une autre lecture qui lui fait perdre son innocence et que le tableau de Delacroix peut être lu comme une incitation guerrière qu'il convient parfois de ramener de façon plus réaliste aux sources pacifiques de l'existence.

On peut encore aller plus loin dans la mise en œuvre directe des ruptures idéelles. Au bol représentant de poétiques corolles de fleurs (Bolodoration) répondent les dessins anatomiques des maladies du nez par une volonté de réduire l'aspect mièvre et désuet d'une imagerie trop idyllique. De même « Points de crucifixion » part d'une tête de christ figurée sur un bol pour aboutir aux schémas de dissection d'une cage thoracique, d'un bras, d'une calotte crânienne. Là encore, il ne s'agit pas de choquer mais de ramener à la dimension de la matière ce qui pourrait être décidément trop éthéré et de montrer qu'une représentation qui s'évade trop de l'humain peut aboutir à l'aspect desséchant de tous les sectarismes.

Mais dans cette poursuite des pistes idéelles rien n'égale en importance la référence à la « Bataille de San Romano » d'Uccello. Toute une série de très grandes toiles binaires recompose le monde de la Renaissance Italienne pour le traduire en confrontations modernes. Dans « Batailles entrecroisées » le mythe se dissout dans une épopée où les formes métalliques des armes et des armures fonctionnent par rapport à des satellites modernes, des casques, des scaphandres, ou des bols représentant une généalogie des

batailles. Les correspondances passent à travers une « forêt de symboles » baudelairienne, identique à la futaie des lances anciennes.

Les analogies y sont largement ouvertes :
casques, heaumes : cagoules anti-atomiques, casques de soudeur –
armures/combinaisons spatiales -
visages absents ou présents du choc présent-passé

On comprend bien que les angles aigus des batailles d'autrefois tracent les pistes des combats modernes et ceci de façon d'autant plus nette que le prétexte archaïque du tableau d'Ucello permet de mieux mesurer l'éternité des luttes.

Les formes arrondies des casques et des armures alignent leur gigantesque armée de cercles, de circonférences, de sphères, de globes et de bulbes, sur des trajets bombés, renflés, concaves ou convexes. En face c'est l'ost médiéval des verticales, des horizontales et des obliques, des lances convergentes ou divergentes, des lignes brisées aux angles aigus et déchiquetés.

Le signifié est évident : la courbe est défensive et la ligne hostile.
La forme sphérique des gestations depuis son origine hémisphérique (la série de bols) jusqu'aux casques et aux armures, se referme et s'enferme dans la protection. Elle devient hermétique au contact des réalités dangereuses. La ligne droite, elle, est une ligne de mort, qu'elle soit lance ou rayon. Elle sert à briser les sécurités dans un rapport complexe ou la destruction préside aussi à une reconstruction.

Cet univers d'une dialectique des ensembles est bien celui de l'épopée, et la référence au tableau d'Ucello montre qu'Objectal veut aller au-delà d'une analyse isolée du mythe, au niveau épique de la solidarité des générations. La série ne peut donc éviter l'anxiété d'un monde aux couleurs du métal.

Objectal est ici, arrivé à un carrefour du savoir-faire, là où les niveaux idéels s'affrontent à travers des normes tourbillonnaires. Etant parti d'un rapport à un objet référent (le bol), ayant prix, comme Ponge, le « parti des choses » - et son nom le prouve – il se trouve maintenant face au conflit des formes qui se détachent des idées qu'elles portent.

Albert Broussaud - 1987

Typographie du style

Pour Objectal, la question du style, ne peut-être posée suivant les normes traditionnelles. Peut-elle jamais l'être d'ailleurs ?

Vouloir définir un style c'est toujours enfermer l'artiste dans un système mal délimité, et qui renvoie très vite à des critères antérieurs de la peinture. Une vision historique en quelque sorte.

Ce qu'on peut dire, c'est que la notion même de style est ambiguë. Comme elle se fonde sur ce qu'il y a de plus directement lisible dans la peinture, elle permet souvent une approche simpliste et peu fiable, car elle met en jeu à la fois la subjectivité de celui qui s'y réfère et une histoire culturelle. Elle n'est donc jamais détachée du champ social de l'idéologie.

Le statut actuel de l'artiste passe encore par le « style », et si les exemples de peintres célèbres sont là pour nous dire qu'on peut adopter des trajets disparates, ils nous montrent aussi qu'ils n'ont jamais été tellement compris et que l'on a toujours cherché à occulter l'une ou l'autre des dérives pour privilégier une trajectoire unique.

Cela correspond à une conception hiérarchisée de l'art, reflet des niveaux idéels de la société. La diversité des formulations, les changements répétés et imprévisibles, voilà ce qui déroute le plus. C'est pourtant l'image même d'une libération qui transparaît dans cette circulation expressive à tous les niveaux. Mais cela est difficilement admis par une conception fermée qui veut que l'artiste prouve globalement par une facture univoque, son appartenance à une sorte d'élite, une surhumanité de l'originalité, alors qu'il n'est en vérité que le reflet de forces énergétiques collectives, un compromis entre tous les tropismes d'une époque déterminée. Dissocier toutes ces influences est sûrement ce qu'il y a de plus novateur, c'est retourner aux sources mêmes de la pluralité créatrice, c'est libérer l'artiste des contraintes du style imposées par un processus qui a abouti à la peinture-marchandise.

Objectal l'a fait en prenant le risque de se voir classé dans le non-style. Il est évident que pour le groupe l'originalité vient d'abord de la structuration de l'idée.

On reconnaît sa marque grâce à son système de réaction et de composition face à l'objet. Pour réactiver les mythes anciens, pour écrire au présent et désidéologiser le passé, il se plie à la pluralité des modèles. Il lui est impossible en effet de traiter de façon identique ses référents sans les trahir, tout simplement parce qu'ils sont porteurs d'un message si particularisé qu'il arriverait un moment où la distorsion serait trop grande et la communication ne se ferait plus. Chaque série nécessite donc une approche différente.

Dans la première suite onirique des bols, la contiguïté avec les niveaux mythiques du passé s'opère grâce à un tracé narratif clair, plus schématique lorsque le sujet exige une plus grande modernité. « Paradigme gros bleu » répercute indéfiniment l'abstraction linéaire de l'objet dans des formes rectilignes et monochromes. « Portraits intermittents » déplace l'imagerie naïve à grands traits hachurés sur des plages rigides et décentrées qui font éclater les symboles idéels. Enfin « Batailles entrecroisées » déconstruit et reconstruit le style d'Ucello, non par irrévérence ou prétention, mais pour réanimer les structures épiques en déplaçant ou en modifiant les formes et les couleurs.

Tous ces traitements disparates possèdent toutefois une même base référentielle, celle de la saturation. Traits et couleurs sont saturés, c'est-à-dire constitués en intensités absolues ou le noir domine, semblable à cette « chrysalide funèbre » qui permet chez Baudelaire l'envol du souvenir. L'univers indiciel des autres couleurs oscille entre le bleu et le rouge. Le bleu, c'est la charge mystique du passé, celle des variations idéales surannées. Le rouge, c'est la partie énergétique, la cruauté érotique liée au présent. Il faut encore ajouter l'ocre comme témoignage des couches archéologiques de l'objet, car il est lié à la terre dans le champ des correspondances.

D'ailleurs, plutôt que d'invoquer un « style » il vaut mieux se référer à une véritable typographie esthétique en syncrétisme avec le système de l'écriture. Il s'agit là d'un maillon extérieur qui traverse le binarisme des toiles et passe par une rhétorique des métaphores pour constituer une chaîne graphique englobante, selon un procédé utilisé en poésie par F. Ponge. C'est ainsi que dans son poème intitulé « Le Gymnaste » celui-ci utilise le « G » majuscule comme signal indiciel d'un bouc et d'une moustache, le « y » comme évocation littérale des deux plis de l'aine et du maillot de l'athlète. Dans le même esprit les baies noires et duvetées du poème « les mûres » sont décrites comme des « buissons typographiques », et « l'huître » est définie par le retour d'accents circonflexes qui parcourent les chaînes graphiques du bâillement à travers la ponctuation des occurrences : opiniâtrement...blanchâtre...verdâtre...etc.

Le style d'Objectal est comparable à ce système poétique. C'est un « code pictural » qui se développe dans la grande chaîne syntagmatique de l'œuvre, un appui matérialisé qui fait converger une fois encore l'écriture et la peinture.

Albert Broussaud - 1987

VERS UN BILAN TOURBILLONNAIRE

La vérité de l'oeuvre du groupe Objectal, c'est l'extrême cohésion des formes et des idées. Mais il faut avant tout parler de la forme dans la mesure où l'on sait bien qu'elle seule permet d'approcher avec rigueur la création, en dehors des aberrations de la subjectivité et du psychologisme. Aussi la réduction du travail du groupe à ses simples contenus ne rendrait-elle pas perceptible le processus esthétique, mais aboutirait à l'assécher, le tarir et finalement l'annuler ; En fait, on ne peut rendre compte que d'une genèse, de la présence des mécanismes les plus évidents, sans pouvoir situer la différence qui fait basculer la création du côté de l'art. Parfois même, la contemplation empêche toute explication.

Faut-il donc, à travers les dernières toiles d'Objectal, (Batailles entrecroisées) enfoncer à nouveau des portes largement ouvertes, redire encore les correspondances et les analogies :

- casques, heaumes : cagoules anti-atomiques, casques de soudeur –
- armures/combinaisons spatiales -
- visages absents ou présents du choc présent-passé ?

On comprend bien que les angles aigus des batailles anciennes tracent les pistes des combats modernes. Nous ne parlerons donc que de la dynamique des formes, car une analyse peut discerner le mouvement, mais reste à jamais exclue des chemins de traverse de l'art. Pour cela, il faut d'abord procéder à un bref retour en arrière.

A l'origine, Objectal s'engage dans « l'Itinéraire auvergnat » de la représentation des bols anciens : courbes ouvertes, hémisphères de croissances naïves, sur dérive de décoration simpliste des artisans faïenciers. Puis les orbites abstraites s'accrochent à des ramifications brisées et géométriques, encore en harmonie, c'est la série des « Paradigmes gros bleu », monochromes et unitaires.

Dans « Archéologie résiduelle », les verticales retrouvent l'appui originel des temples grecs, tandis que les circularités se dégradent en capsules de bière aux connotations dépréciées. L'affrontement des droites et des courbes se prolonge dans « Trame musicale » - début de fermeture absolue des arcs qui serpentent en continu autour d'aires décentrées et servent de limite aux plages hachurées des segments vaincus.

Enfin, « Batailles entrecroisées » marquent la lutte irrémédiable des formes, de façon d'autant plus absolue que le prétexte archaïque du tableau d'Ucello permet d'en mieux mesurer la permanence. Les formes arrondies des casques et des armures alignent leur gigantesque armée de cercles, de circonférences, de sphères, de globes et de bulbes sur des trajets tombés, renflés, concaves ou convexes.

En face, c'est l'ost médiéval des verticales, des horizontales et des obliques, des lances convergentes ou divergentes, des lignes brisées aux angles aigus et déchiquetés.

Le signifié est évident : la courbe est défensive et la ligne est hostile. La forme sphérique des gestations depuis son origine hémisphérique (la série des bols) jusqu'aux casques et aux armures, se referme et s'enferme dans la protection.

Elle devient hermétique au contact des réalités dangereuses. La ligne droite, elle est une ligne de mort, qu'elle soit lance ou rayon. Elle sert à briser les sécurités dans un rapport complexe où la destruction préside aussi à une reconstruction.

Cet univers d'une dialectique des ensembles est bien celui de l'épopée, c'est pourquoi la référence au tableau d'Ucello démontre qu'Objectal veut aller au-delà des analogies, au niveau épique des totalités, dans la lignée de la solidarité intemporelle. La série ne peut donc éviter l'anxiété d'un monde aux couleurs du métal.

La bataille de San Romano est aussi celle que mène Objectal, arrivé ici à un carrefour du savoir-faire, là où les formes inventées s'affrontent en luttes tourbillonnaires. Etant parti d'un rapport égalitaire à l'objet, ayant choisi, suivant Ponge, le « parti des choses » - et son nom le prouve – il se trouve maintenant face au conflit inévitable des représentations qui tentent d'échapper à leurs créateurs et préparent leurs futures « renaissances ».

Albert Broussaud - 1988

TERRE D'OMBRES ET GLACURES

Quand on contemple la nouvelle série d'Objectal « Terres d'ombres et glaçures », on songe à cette pensée de Baudelaire (« les fenêtres ») : « Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre ». Ces tableaux interposent en effet, entre l'objet et nous, une transparence particulière, plus vraie sans doute que la réalité, habituellement voilée par sa diversité même. Ils ne nous émeuvent pas par une représentation innocente des bols de faïence mais par la réfraction singulière d'une image, choisie parmi les ombres et les lumières, le mat et le brillant, l'obscur et le glacé. Le réel est alors bien plus vivace à travers ces « fenêtres » de l'art, détachés du quotidien et du halo des habitudes. Car la vérité de l'objet ne suit pas la seule voie de sa présence, elle s'appuie tout autant sur sa représentation. En ce sens, les toiles d'Objectal ne sont jamais artificielles.

Mais on sait très bien que la distanciation n'est qu'un point de départ. Abécédaire pictural, elle ne fonde pas la totalité artistique. Le groupe crée des œuvres immergées, en dehors des traversées solitaires, et ses « fenêtres » s'ouvrent sur d'autres horizons esthétiques. L'image des bols est retournée et détournée vers d'autres codes que ceux de la peinture. Les séries précédentes d'Objectal énonçaient déjà ces lectures analogiques, métaphoriques, symboliques, idéologiques, voire « archéologiques » ou « typographique. Ici, la « transparence esthétique » propose une nouvelle sémiologie du fabriqué et du décoré, à travers un véritable code des métamorphoses de l'argile, où le langage pictural englobe dans une même dialectique la dynamique de la matière et le travail de l'ouvrier. On repère, en effet, aussi bien les transformations de la terre qui passe du malléable au cassant, du rugueux au poreux, de l'âtre à l'irisé, que les gestes de la main qui lisse, qui vernit ou qui glace.

On imagine le battage de la terre, les coups de « tournassin » qui dégrossissent les pièces, la dilution de l'argile en barbotine, devenue « l'engobe » qui change la couleur du biscuit, le trempage des « couvertes », de vernis clair, l'application ou l'aspersion des « glaçures » colorées qui vont de l'ocre au brun foncé des « culs noirs ». C'est le langage du potier dans sa « boutique » que nous propose Objectal, à travers un double code dialectique de la matière et du travail. Et le titre de la série révèle bien la grammaire de l'œuvre. Si la « terre d'ombre » est un terme technique en peinture, c'est aussi le rappel des signaux du passé, une sémiologie des silhouettes oubliées, l'émergence des « glaçures » selon un art de la réfraction.

Alors, l'argile biblique, devenue céramique, peut étendre ses rameaux signifiants vers d'autres analogies de la matière, à la périphérie de la représentation. Les cadres et les fonds des tableaux deviennent le support d'autres correspondances : le bois du menuisier, le plexiglass du monde des fabriques, le papier noirci de l'univers mécanisé de la photocopie. Là, se confondent le rugueux et le poli, le sombre et le translucide, le solide et le fragile.

On peut dire aussi que cette apologétique des matériaux et de l'artisan rejoint le champ des sensations tactiles, troisième « fenêtres » d'une structure qui s'établit sur trois codes : fabrication de l'objet/dialectique de la matière/correspondances sensorielles (visuelles et tactiles). Le dernier code étant le plus « diffracté » parce qu'il s'éloigne davantage de la peinture proprement dite, sans en rompre cependant le fil analogique,

puisque l'on sait que la vision n'est qu'un toucher différé. Tout de même, il y a là une démarche particulièrement originale, l'ébauche d'un nouvel « alphabet Braille » pictural, qui atteint aussi l'univers de la non-voyance, en attendant que l'on puisse traduire les tableaux en impulsions tactiles.

Albert Broussaud - 1990

LES QUATRE MAINS D'OBJECTAL

Objectal possède eux têtes, quatre mains, quatre pieds. Objectal peint à quatre mains. Longtemps, Objectal s'est donné le nom de Groupe Objectal. Mais il ne souhaite plus se présenter comme un collectif, comme une association, comme une bande. Il choisit d'être un individu à double corps.

DEFENSE ET ILLUSTRATION DU TOUCHER

Les travaux actuels d'Objectal, sur toile et sur papier, constituent d'abord une défense et une illustration du toucher en peinture, un éloge des sensations tactiles. L'œil est invité à se rêver comme main. La tentation de frôler, de caresser, de palper, de tâter, de frôler, d'appuyer est proposée aux yeux. Les tableaux leur permettent d'explorer les surfaces et les différences subtiles ou brutales dans la nature du contact. Le lisse et le rugueux, le poli et l'accidenté, le soyeux, le satiné, le raboteux, le rêche, le hérissé, le tiède et le glacé, le sec et l'humide deviennent de bonheurs pour le regardeur. Dans certaines œuvre, des collages d'éléments de bois, de plastique, de toile, des tessons viennent rendre plus complexes encore, plus riches les sensations tactiles suggérées par la peinture.

REVERIES DU REPOS, REVERIES DE LA VOLONTE

Un livre de Gaston Bachelard s'intitule *la terre et les rêveries du Repos* (1948) et un autre a pour titre : *la terre et les rêveries de la volonté* (1948). Prenant pour modèles (comme il l'a toujours fait) des bols en terre, Objectal propose tour à tour des rêveries d'action et des rêveries apaisées : des rêveries où l'énergie se reconstitue, revient à soi-même. Tour à tour (et parfois même simultanément) les œuvres nous invitent à penser des actes, des efforts, des travaux (ceux du potier, ceux du peintre) et à penser l'intimité calme, la pause où l'on tient le bol la main, où (dans l'imagination) on va jusqu'à se lover dans un bol, jusqu'à s'y blottir, paisible, tout paisible...

BONHEUR DES BOLS

Car les bols sont, depuis 1978, les modèles les plus fréquents d'Objectal. Comme d'autres artistes n'ont cessé d'explorer le thème de la Crucifixion, la structure de la montagne Sainte-Victoire ou les courbes du nu féminin, Objectal ne cesse de figurer divers aspects de l'univers des bols. On n'oserait pas affirmer qu'il peint le bol dans tous ses états, puisque le bol, sans doute, nous réserve encore bien des surprises. On dirait seulement qu'Objectal nous montre le bol dans bon nombre de ses états. Le bol est le sujet de prédilection d'Objectal. Il constitue son emblème et, en quelque sorte, sa signature. En même temps qu'il peint les bols, il les cherche, les achète, les classe, les collectionne. Aujourd'hui, en 1990, il en possède environ 1 200, tous différents.

Pour Objectal, choisir de peindre des bols, c'est se donner une forme qui paraît simple, mais qu'il est finalement difficile de décrire avec exactitude. Le bol joue avec le vide et le plein, le concave et le convexe, les courbes et les contre-courbes... Si la plupart de ses décors paraissent schématiques, leur diversité étonne et l'inlassable inventivité des potiers les plus modestes ravit.

D'autre part, les peintures d'Objectal mettent en évidence la beauté d'objets populaires qui souvent n'attirent l'attention de personne. En particulier les grandes toiles soulignent l'aspect monumental, les formes « nobles » de ces choses humbles. Les bols eux-mêmes (tels que les révèlent les œuvres d'Objectal) sont des monuments discrets à la vie simple. Ils renvoient à des manières de table familière, à des

nourritures le plus souvent dépourvues de toute sophistication : le lait, le miel, les fraises à la crème, la soupe familiale.

Les tableaux d'Objectal s'inscrivent ainsi à l'intérieur de deux traditions de la peinture : celle des natures mortes, celles des scènes de la vie quotidienne...

ELOGE DES POTIERS

Ces tableaux constituent aussi un éloge implicite de l'art de la poterie. Dans l'un de ses livres *La potière jalouse* (1985) ? Claude Lévi-Strauss note l'importance donnée par bien des mythes au feu qu'utilise le potier, à ses gestes, à son comportement. Il rappelle que, dans l'Égypte ancienne, on disait « mon pot » pour « mon bien » : que nous parlons nous-mêmes de « payer les pots cassés », que la Chine ancienne plaçait potiers et forgerons presque sur le même rang. Il analyse surtout les mythes des deux Amériques qui mettent en rapport (entre autres choses) un oiseau insectivore, la jalousie conjugale et l'art de la poterie... Les œuvres d'Objectal peuvent être pensées dans leurs liens avec les actes essentiels du potier, tels que les mythes les manifestent.

JOIE ET TRAVAIL DE LA TACHE

En même temps, les peintures récentes d'Objectal (celles mêmes qui sont montrées aujourd'hui, en 1990) constituent un travail sur les taches. Lié à la joie des gestes picturaux et au plaisir des couleurs non cernées.

Dans des œuvres antérieures, Objectal a mis en évidence les formes humaines ou animales qui décorent bien des bols, puis les figures géométriques qui en ornent d'autres. Aujourd'hui, il montre comment les potiers (anticipant bien souvent les recherches des peintres non-figuratifs) ont, depuis longtemps, élaboré une pratique des taches, des macules, des coulures, giclures et mouchetures. Des marques colorées, à la forme irrégulière et non cernée, nomadisent depuis des siècles sur les poteries.

Avec exactitude, Objectal reprend dans ses œuvres ces formes vagabondes et irrégulières, nées du désir qu'ont eu les potiers de ne contrôler qu'en partie les jeux que les matières jouent entre elles.

Gilbert Lascault - 1990

... L'histoire de la peinture à envisager comme : tableau (d')après le tableau, l'art par l'art : toute une circulation et un trafic de « seconde main », citations, sollicitations. Il est toujours sain (décapant) d'y insister car les mythes du génie de l'artiste, de l'inspiration etc. nous font encore des petits trous dans la tête. Je répète donc : l'histoire de la peinture est faite, est un travail transformateur, d'aller-retour, effets boomerang, renvoi d'ascenseurs. Formations, déformations : belotte et rebelotte. Elle est pleine de reprises : peint-repeint. Les termes techniques de remords, de repentir le signalent.

Aussi dans les circulations d'images de GO, il faut bien voir que les vexations ne proviennent point tant d'intentions politiques, ou de configurations psychologiques ou ce que vous voudrez encore, que intrinsèquement et spécifiquement de la peinture et de l'histoire de la peinture. L'image d'esprit (comme on dit : le mot d'esprit), la bonne image (le bon mot), tout ça c'est des histoires. Des histoires d'images. Des images d'histoires. Etre « objectal » c'est ex-citer les images (les objets qui ont des images, les images qui sont devenues des objets de consommation). Consommer, sommer, consumer. Ni objecteur (dada), ni objectueux –disons- (Nouveau Réalisme) ni objectif.

Les techniques ou tactiques d'emprunt de formes, de citations plastiques anamorphosantes relèvent pour partie de critères classiques comme de pratiques plastiques maintenant connues, étudiées. Détaillons-les d'abord, pour ensuite et enfin mieux marquer ce qui est neuf : l'objectalisation...

... L'originalité tient au télescopage avec (aux deux sens du génitif) l'image du bol. On a là un travail de schématisation : cinq toiles en ont schématisé une. Schématisation par réduction, par estompage des figures, par simplification chromatique blasphématoire. Chose curieuse : le schéma aboutit à un multiple. Picasso procédait ainsi : cela restait didactique et les images résultantes créaient un répertoire de nouvelles formes. Groupe Objectal emprunte toutes ses formes, du début à la fin. La schématisation parodique est répétition de formes d'images.

L'image du bol est un schème (sorte de transcendantal ethnographique). Une règle de production d'images où la production d'images ne serait que reproduction de stéréotypes. L'objectalisation est reschématisation...

Michel Servière – septembre 1979