

Étude scientifique

Catalogue œuvres de jeunesse

Donation Ville de Chamalières

Abstraction lyrique du Baryton Bernard Boucheix de Reyvialles

La période « Baryton » et la constitution d'un langage pictural de l'espace, du geste et de la musique entre 1992 et 2012.

1. Définition du corpus

La période picturale étudiée correspond à la période d'abstraction de Bernard Boucheix de Reyvialles, désignée par l'artiste comme son « œuvre de jeunesse ».

Le catalogue Œuvres de jeunesse qui clôture cette période en 2012 indique qu'il représente à l'inventaire plus de 2 000 peintures sur toile, ainsi qu'une série du bronze « La colonne de la voix » trophée qui fut remis les 20 premières années au festival Volcadiva, que l'artiste avait lui-même fondé en 1998. Une partie importante de cet ensemble a rejoint des collections privées ou publiques. La publication de 2012 est plutôt un catalogue raisonné présentant la donation effectuée à Chamalières, comprenant un bronze et 163 peintures sur toiles sous différentes formes : individuelles, polyptyques, puzzles et multiples.

Ce volume permet de considérer cette production non comme une série d'expérimentations isolées, mais comme un véritable corpus artistique susceptible d'une analyse scientifique.

La période possède également une forte cohérence biographique : le catalogue précise que l'artiste s'exprime depuis 1992 dans le monde des arts et des lettres et se définit simultanément comme artiste lyrique, baryton, peintre, directeur de festival, sculpteur et écrivain.

La signature « Baryton » prend donc ici une valeur particulière : elle relie directement l'activité vocale de l'artiste à son activité picturale.

2. Positionnement dans l'histoire de l'abstraction lyrique

L'expression « abstraction lyrique » désigne historiquement une tendance de l'art abstrait privilégiant l'expression directe de l'émotion individuelle, la liberté du langage plastique et, dans plusieurs de ses formes, le geste et la spontanéité. Larousse rattache notamment cette tendance à la peinture gestuelle, au tachisme, à l'informel et à diverses recherches de l'École de Paris.

Le Centre Pompidou souligne également l'importance, dans les abstractions gestuelles, de l'expression spontanée du peintre sur la toile, du geste, de l'expérimentation visuelle et de la transformation du tableau en espace pictural.

L'œuvre de Bernard Boucheix de Reyvialles s'inscrit dans cette histoire générale, mais son corpus présente une terminologie et une problématique propres.

L'artiste ne se contente en effet pas de reprendre l'expression « abstraction lyrique ». Il développe des catégories personnelles :

- abstraction cosmique ;
- abstraction volcanique ;
- abstraction poétique ;
- abstraction géométrique ;
- abstraction monétaire.

Cette classification interne constitue l'un des éléments les plus intéressants du corpus.

3. Une abstraction fondée sur l'espace

L'une des constantes majeures de cette œuvre est la place accordée à l'espace.

L'artiste écrit :

« L'espace est un royaume que j'essaye de retranscrire sur la toile. »

Cette phrase permet de définir un principe essentiel de sa peinture.

L'espace n'est pas simplement le contenant de l'œuvre.

Il devient son sujet.

Le tableau n'a donc plus nécessairement pour fonction de représenter un objet placé dans un espace déterminé. Il devient lui-même une construction spatiale.

Cette conception explique les titres et les notions récurrentes :

- l'espace ;
- une autre dimension ;
- les six planètes ;
- les six ouvertures ;
- la création ;
- le monde en construction ;
- l'éternel recommencement ;
- les forces de la nature.

Le tableau devient ainsi une surface de projection mentale.

4. L'infiniment petit et l'infiniment grand

Une seconde caractéristique importante est la relation entre les différentes échelles de l'univers.

L'artiste rapproche explicitement le microscope et le télescope :

« Lorsque vous regardez à travers un microscope, vous voyez un autre monde [...] dans un télescope, c'est le même principe : vous apercevez une autre dimension. »

Cette comparaison constitue une véritable hypothèse esthétique.

Le microscopique et le cosmique sont considérés comme deux manifestations d'un même principe.

L'artiste observe ainsi une continuité entre :

cellule → organisme → nature → planète → cosmos.

Cette pensée explique pourquoi certaines formes abstraites peuvent simultanément évoquer des structures biologiques et des phénomènes astronomiques.

Le tableau devient alors un lieu de correspondance entre différentes échelles du réel.

5. Une « abstraction cosmique »

L'artiste donne lui-même un nom à cette orientation :

« abstraction cosmique ».

Il précise que cette appellation concerne les œuvres qui se situent dans l'espace.

Cette notion constitue donc un concept interne au système esthétique de l'artiste.

Elle associe :

- espace ;
- cosmos ;
- mouvement ;
- lumière ;
- formes abstraites ;
- imagination ;
- questionnement existentiel.

Les œuvres ne cherchent pas nécessairement à représenter scientifiquement l'univers.

Elles produisent plutôt une expérience imaginaire du cosmique.

Il serait donc préférable de parler de « cosmologie picturale » plutôt que d'une représentation scientifique de l'astronomie.

6. Une « abstraction volcanique »

La deuxième catégorie originale est l'« abstraction volcanique ».

La publication précise que certaines œuvres interprètent des éruptions volcaniques et que l'artiste associe cette catégorie à la sensation d'une éruption.

Cette catégorie possède une importance particulière dans le contexte auvergnat de l'artiste.

Le volcan n'est cependant pas traité comme un paysage traditionnel.

Il devient une force.

Le tableau cherche alors à traduire :

- l'énergie ;
- l'explosion ;
- la matière ;
- le mouvement ;
- la chaleur ;
- la transformation ;
- la puissance naturelle.

Le volcan constitue ainsi un modèle dynamique de l'abstraction.

Il ne s'agit plus de peindre un volcan, mais de peindre l'idée même d'une force volcanique.

7. Le geste comme principe organisateur

L'un des éléments les plus importants de l'étude est la place accordée au geste.

L'artiste affirme que ses œuvres sont des « envolées lyriques » poursuivant une recherche picturale à partir :

- du geste libre ;
- de la lumière ;
- du ressenti intérieur.

Le geste n'est cependant pas assimilé à un désordre absolu.

Le catalogue précise également :

« La mise en œuvre d'une véritable gestuelle permet de préserver une orientation spécifique et, ainsi, de canaliser la spontanéité. »

Cette formulation est fondamentale.

Elle permet de distinguer deux notions : spontanéité ≠ hasard absolu.

Le geste est libre, mais il est orienté.

On peut donc proposer le modèle : liberté gestuelle → orientation → organisation → cohérence picturale.

8. Le paradoxe du hasard organisé

Le corpus est traversé par une question centrale :

« Ces œuvres sont-elles vraiment l'expression d'une forme hasardeuse ? »

Cette interrogation revient sous une autre forme :

« Mes œuvres sont-elles le fruit du hasard ou d'une logique ? »

Il s'agit probablement de l'un des problèmes théoriques fondamentaux de cette peinture.

L'œuvre naît d'une part de liberté et d'une part de contrôle.

Le peintre laisse intervenir le geste, la matière et l'accident, puis intervient pour organiser ce qui apparaît.

Il ne s'agit donc pas d'un hasard pur.

On peut scientifiquement qualifier ce fonctionnement de « hasard dirigé » ou de « spontanéité canalisée ».

9. La peinture comme équivalent de la musique

La relation à la musique constitue une autre caractéristique fondamentale.

L'artiste écrit :

« À l'instar de la musique, je cherche accords, fréquences et justesse. »

Cette phrase permet de considérer la peinture comme une forme d'organisation comparable à l'organisation musicale.

Les correspondances proposées sont :

musique → accords, fréquences, justesse ;

peinture → couleurs, formes, espaces, équilibre.

Il ne s'agit évidemment pas d'affirmer qu'une couleur possède scientifiquement une fréquence musicale équivalente à une note.

Il s'agit plutôt d'une analogie structurale.

Dans les deux cas, l'artiste recherche des rapports entre des éléments.

La composition picturale fonctionne alors comme une composition musicale.

10. Le baryton comme identité picturale

Cette relation à la musique devient particulièrement importante avec la signature « Baryton ».

Le catalogue présente explicitement l'artiste comme :

« Artiste lyrique, baryton, Peintre [...] ».

La signature Baryton peut donc être interprétée comme un point de jonction entre les deux pratiques.

L'artiste ne peint pas seulement parallèlement à son activité musicale.

Il choisit pour sa peinture le nom qui désigne sa tessiture vocale.

L'abstraction devient ainsi une seconde forme de langage lyrique.

Cette hypothèse est renforcée par les nombreux éléments musicaux présents dans le corpus :

- « la voix » ;
- « le trophée de la voix » ;
- « les cordes vocales » ;
- « le piano argenté » ;
- partitions musicales ;
- références à des airs d'opéra ;
- « Volcadiva » ;
- « envolées lyriques ».

11. La matérialisation de la musique

L'exemple le plus démonstratif est probablement « Le piano argenté ».

Le catalogue précise que l'œuvre est constituée de 12 toiles superposées représentant le clavier d'un piano :

7 toiles pour les touches blanches et 5 toiles pour les touches noires.

Cette œuvre dépasse donc l'abstraction picturale classique.

Elle introduit une structure musicale directement dans la construction plastique.

Le piano devient simultanément :

objet musical ; objet visuel ; architecture ; assemblage ; œuvre multiple.

La peinture devient ainsi une forme de spatialisation de la musique.

12. La notion de rythme

La relation à la musique permet également d'introduire la notion de rythme.

Le rythme peut être étudié dans les œuvres à travers :

- répétition des formes ;
- alternance des couleurs ;
- densité ;
- intervalles ;
- regroupements ;
- ruptures ;
- superpositions.

Le tableau n'est alors plus seulement une surface colorée.

Il possède une temporalité implicite.

Le regard se déplace.

Il commence, revient, s'arrête, accélère et ralentit.

La peinture peut ainsi être décrite comme une « musique immobile », à condition de présenter cette formule comme une métaphore esthétique et non comme une équivalence scientifique.

13. La couleur comme sujet

Le catalogue affirme explicitement :

« La couleur est le sujet principal. »

Cette affirmation est particulièrement importante.

La couleur n'est donc pas simplement utilisée pour remplir des formes.

Elle devient un élément autonome de la composition.

L'artiste insiste également sur la juxtaposition des nuances.

Cela signifie que l'unité fondamentale du tableau peut être la relation chromatique plutôt que la forme identifiable.

Cette orientation rapproche le corpus des principes historiques de l'abstraction lyrique, où la couleur, le geste et l'émotion deviennent des composantes majeures du langage pictural.

14. La restriction chromatique et la richesse formelle

Le catalogue apporte cependant un paradoxe intéressant :

« Les figures qui transparaissent sur la toile sont à la fois abondantes et aux couleurs restreintes. »

La richesse de l'œuvre ne dépend donc pas nécessairement d'une multiplication illimitée des couleurs.

Elle peut provenir de la combinaison des formes, des superpositions et des nuances.

Cette économie relative du vocabulaire chromatique peut produire une grande densité perceptive.

15. L'œuvre comme système ouvert

Un principe particulièrement original est le refus d'imposer une interprétation définitive au spectateur.

L'artiste écrit que le propriétaire de l'œuvre peut continuer son propre travail d'interprétation et exprimer ce qu'il ressent.

L'œuvre possède donc deux niveaux :

production par l'artiste ;

reconstruction par le spectateur.

L'œuvre abstraite devient ainsi un système ouvert.

Elle ne dit pas :

« voici ce que vous devez voir ».

Elle propose :

« voici un champ perceptif à interpréter ».

Cette conception est cohérente avec la définition historique de l'abstraction gestuelle comme espace ouvert à l'expérimentation visuelle du spectateur.

16. L'irrationnel et l'existentialisme

L'abstraction de Bernard Boucheix de Reyvialles possède également une dimension philosophique.

Le catalogue relie explicitement ses œuvres à l'existentialisme et à la question :

« Dieu ou le néant ? »

L'œuvre devient ainsi le lieu d'une interrogation métaphysique.

Le tableau ne fournit pas nécessairement une réponse.

Il matérialise la question.

L'art devient une forme de recherche.

Cette dimension explique des titres tels que :

- Le grand mystère de la création ;
 - La création ;
 - Paradoxe de la vie ;
 - Où sommes-nous ? ;
 - Éternel recommencement ;
 - Contempler l'irrationnel.
-

17. Nature et science

Une autre particularité du corpus est le vocabulaire scientifique.

On trouve :

- microscope ;
- télescope ;
- espace ;
- dimension ;
- univers ;
- planètes ;
- forces naturelles ;
- électricité ;
- fréquences ;
- atmosphère.

L'artiste ne cherche cependant pas à faire de la peinture scientifique.

Il utilise les images et les concepts scientifiques comme des générateurs d'imaginaire.

Il existe donc une « science imaginaire » de la peinture : la science fournit des modèles de pensée, que l'art transforme en expériences visuelles.

18. Le vivant comme modèle de l'abstraction

L'artiste établit une analogie entre les branches d'un arbre et les veines du cœur ou des poumons.

Cette comparaison est importante parce qu'elle révèle une pensée morphologique.

Une même structure peut apparaître dans plusieurs systèmes naturels.

Arbre → branches.

Corps humain → réseaux vasculaires.

Tableau abstrait → réseaux de formes.

Cette conception pourrait être étudiée comme une « morphologie analogique ».

La peinture ne copie pas directement la nature ; elle cherche des structures communes entre différents phénomènes.

19. L'atelier et la chorégraphie du peintre

La méthode de travail décrite dans le catalogue apporte un élément essentiel à l'analyse.

Les toiles peuvent être peintes directement au sol, et le contact physique du peintre avec la toile est décrit comme une « chorégraphie libératoire ».

Le corps de l'artiste devient donc un instrument de création.

La peinture n'est pas seulement produite par la main.

Elle implique le déplacement du corps dans l'espace.

Cette dimension rapproche encore la peinture de la pratique musicale et scénique.

Le chanteur utilise son corps pour produire le son.

Le peintre utilise son corps pour produire le geste.

Dans les deux cas :

corps → mouvement → expression.

20. Une peinture entre contrôle et liberté

L'ensemble du corpus fait apparaître un équilibre entre deux pôles :

liberté / organisation ;

hasard / logique ;

geste / maîtrise ;

irrationnel / construction ;

spontanéité / orientation.

Cette opposition constitue probablement l'un des principes structurants de l'abstraction Baryton.

L'artiste revendique l'absence de règle, mais affirme simultanément que la gestuelle doit être canalisée.

Il ne s'agit donc pas d'une absence totale de construction.

Il s'agit d'une construction qui accepte l'accident.

21. Les formes multiples de l'œuvre

Le corpus ne se limite pas à la toile individuelle.

Il comprend également :

- polyptyques ;
- puzzles ;

- multiples ;
- superpositions ;
- séries ;
- œuvres composées de plusieurs tableaux.

La croix en sang, par exemple, est présentée comme une œuvre composée de six toiles.

Le Piano argenté est constitué de douze toiles.

L'œuvre Pierre Cardin annonce quant à elle un puzzle de 60 toiles, tandis qu'une autre annonce un puzzle de 50 toiles.

Ces ensembles montrent que l'artiste expérimente non seulement la peinture abstraite, mais également la décomposition et la recomposition de l'œuvre.

22. Une esthétique de la déstructuration

Les œuvres « déstructurées » constituent un axe important.

Le Piano argenté est explicitement qualifié de « déstructuré ».

La Croix en sang est également présentée comme « déstructurée ».

La déstructuration ne signifie donc pas destruction.

Elle signifie transformation de l'unité en éléments autonomes susceptibles d'être assemblés.

Cette méthode produit une esthétique de la fragmentation et de la recomposition.

23. Le statut scientifique de cette abstraction

Au regard du corpus documentaire, il serait possible de caractériser cette production par six propriétés principales :

1. abstraction gestuelle ;
2. spatialisation de la peinture ;
3. recherche cosmique et volcanique ;
4. analogies entre nature, science et art ;
5. relation structurelle avec la musique ;
6. ouverture interprétative au spectateur.

Ces six propriétés permettent de distinguer la démarche personnelle de l'artiste tout en la situant dans l'histoire générale de l'abstraction lyrique.

24. Proposition de définition scientifique

À partir des textes de l'artiste et des œuvres documentées dans le catalogue, on peut proposer la définition suivante :

« L'abstraction lyrique de Bernard Boucheix de Reyvialles, développée sous la signature Baryton, constitue un langage pictural fondé sur la liberté gestuelle, la lumière, la couleur, l'espace et l'interprétation subjective. Elle organise la tension entre hasard et logique, spontanéité et maîtrise, et développe des sous-catégories personnelles telles que l'abstraction cosmique et l'abstraction volcanique. Son vocabulaire plastique entretient des correspondances explicites avec la musique, la nature, les phénomènes scientifiques et le questionnement existentiel. »

Cette définition est directement compatible avec les principes formulés par l'artiste dans Œuvres de jeunesse.

25. Conclusion générale

L'étude permet de considérer l'œuvre Baryton comme un corpus cohérent plutôt que comme une simple accumulation de peintures abstraites.

Les quelque 2 000 toiles inventoriées constituent la grande période d'abstraction et d'artiste lyrique du Baryton Bernard Boucheix de Reyvialles.

Cette œuvre repose sur une idée centrale : faire de la peinture un espace où se rencontrent le geste, la couleur, la lumière, la musique, la nature, le cosmos et l'interrogation existentielle.

L'artiste ne cherche pas seulement à produire des formes abstraites. Il cherche à rendre perceptibles des phénomènes qui ne sont pas directement visibles : l'espace, le mouvement, la vibration, les forces naturelles, le hasard, la création et l'infini.

Son « abstraction cosmique » transforme l'espace en sujet pictural.

Son « abstraction volcanique » transforme la force naturelle en geste.

Sa relation à la musique transforme la couleur et le mouvement en équivalents plastiques de l'accord, de la fréquence et du rythme. Son travail sur le polyptyque et le puzzle transforme enfin l'unité du tableau en ensemble recomposable.

La signature « Baryton » donne à cette démarche une unité supplémentaire : elle associe l'artiste lyrique et le peintre dans une même identité créatrice.

Le catalogue se termine d'ailleurs par une formule particulièrement significative :

« Belles échappées / Aux envolées lyriques / Dans un monde de brutes. »

Ainsi, la période Baryton peut être scientifiquement caractérisée comme une recherche de transposition : transposition du son en couleur, du mouvement vocal en geste pictural, du cosmos en espace, de la nature en formes et de l'interrogation existentielle en matière artistique.

Il serait donc pertinent de désigner cette production comme un « système d'abstraction lyrique Baryton », à condition de présenter cette expression comme une caractérisation analytique du corpus et non comme le nom d'un mouvement historiquement reconnu.