

## La danse colorée des objets-signes

Lorsque j'ai découvert les œuvres de Manfredo de Souzanetto vers la fin des années 1980 à Rio de Janeiro, j'ai été frappé par leur économie et par leur détermination. C'étaient des toiles de formes linéaires mais irrégulières, des objets-peintures souvent bordés de tasseaux en bois, dont la couleur se refusait aux variations chromatiques des palettes industrielles, comme si leur auteur avait opéré un retrait par rapport aux teintes modernes, un retour à des modes de fabrication antérieurs aux colorants chimiques contemporains, et choisit une gamme que l'on rencontre dans les paysages de la peinture du Quattrocento. De la couleur donc, mais la terre, ce qu'elle propose: des ocres que Manfredo de Souzanetto allait chercher au bord des routes ou dans les carrières, par conséquent dans ses paysages, ceux qu'il fréquente et dans lesquels il a vécu.

Ces œuvres étaient en rupture avec ce que je voyais en même temps au Brésil, une peinture saturée de signes et d'allusions figuratives qui était un mélange d'inspiration tropicale et de graffitis new-yorkais cultivés. Cette décennie avait vu triompher la peinture expressive de grand format, la "bad painting", l'accumulation des détails narratifs qui répondaient à la demande d'un marché international de l'art dont les ressources semblaient inépuisables. Trente ans plus tard, on sait ce que les années 1980 avaient de superficiel. La plupart des artistes alors à la mode ont disparu. Et tout s'est terminé par l'une des crises les plus subites et les plus profondes qu'a connu le marché de l'art.

Face à ce brouhaha et à cette joie forcée, face à cette débauche de mouvement, la peinture de Manfredo de Souzanetto était solide et tranquille. Elle l'est restée. Lui-même paraissait solide et tranquille, soutenu par de fortes convictions. C'était ainsi, et c'est ainsi qu'il était, attaché à quelque chose qui échappait à l'air du temps. Je venais d'Europe, j'avais grandi en Suisse. J'avais formé mon regard au contact de l'art construit, d'un

formalisme plastique et d'une rigueur graphique qui sont une spécialité helvétique même s'ils ont eu un retentissement international. L'œuvre que je découvrais me paraissait familière. Elle échappait pourtant aux rigidités et aux lois de la ligne droite, parce qu'à la logique de la construction, Manfredo de Souzanetto parvenait à joindre le frémissement qui ajoute la présence de la main et l'action du corps à la géométrie.

Depuis, que ce soit dans la surface de ses peintures ou dans ses œuvres en trois dimensions, ses bois courbés qui dessinent des pleins et des vides, il explore les secrets et les transformations de l'espace; il refait pas à pas le chemin qui jalonne depuis toujours l'action de l'homme sur la nature. Il expose maintenant à la Fondation Brasilea, à Bâle, en Suisse, à plus de 10000 kilomètres de l'endroit où son œuvre a été conçue, dans une région où s'est déployée l'invention de l'abstraction et de la construction - peut-être la seule véritable innovation du XXe siècle dans le domaine des arts plastique, sûrement la plus importante - avec des artistes comme Johannes Itten, Richard Paul Lohse, Max Bill ou Gottfried Honegger et plus près de nous John Armleder, Olivier Mosset ou Helmut Federle.

Ce courant est né en Europe il y a un peu moins d'un siècle. Il a influencé quelques uns des artistes brésiliens les plus brillants de la génération qui précède celle de Manfredo de Souzanetto, les néo-concrétistes Hélio Oiticica ou Lygia Clark. Son passage sous les tropiques en a profondément modifié le principe. Les constructivistes du Brésil n'ont pas seulement produit des tableaux ou des sculptures, ils ont utilisé leurs créations dans des performances où le corps est engagé au même titre que les choses. Et ce mélange des modes d'expression a changé l'organisation spatiale des œuvres proprement picturales ou sculpturales. Le télescopage entre un art qui manifeste la présence du corps et un art qui privilégie la présence de l'objet en mettant le corps à distance est frappant dans

l'œuvre de Manfredo de Souza Netto. Il provoque un trouble et un décalage. Le presque rien de l'écart qui change tout, qui déséquilibre, qui oblige à recomposer l'ensemble de ses perceptions. Car, là où l'art construit européen est stable ou bouge sur lui-même sans quitter ce qui fait son centre celui des brésiliens échappe à sa propre construction.

Le Brésil n'a pas toujours été l'une des plus grandes puissances de la planète. Son art s'est longtemps développé sous influence parce qu'il lui fallait participer au monde, et dans la différence parce qu'il lui fallait être lui-même, avec et contre ce qui se faisait dans les métropoles culturelles. Il n'était pas au cœur des batailles. Il a souvent pu échapper à la loi d'airain de la concurrence entre les mouvements artistiques. Il a pu pratiquer l'impureté, le mélange et l'anachronisme sans risquer l'excommunication. Et renouer les fils d'une histoire que l'illusion du progrès en art s'emploie sans cesse à briser.

En 1824, le peintre anglais John Constable (1776-1837) expose deux tableaux au Salon de Paris et déclare: «Je pense qu'ils réussiront à coup sûr à ébranler les cœurs de pierre des peintres français.» Une année auparavant Eugène Delacroix écrit dans son Journal: «Ce jour, j'ai été voir Régnier, chez qui j'ai revu une esquisse de Constable, admirable et incroyable». Qu'y a-t-il de si incroyable chez Constable, qui va secouer la jeune génération de peintres commençant à aller travailler en plein-air alors que l'anglais y va depuis un certain temps? Sa capacité à figurer sur la toile un champ perceptif qui n'obéit plus aux règles de construction académique et une atmosphère aérienne qui n'a plus l'artificialité de l'atelier. C'est le début d'une révolution esthétique qui conduira les peintres à rechercher le contact direct avec la nature et à faire prévaloir leurs propres sensations sur les modalités classiques de composition. A partir d'eux, le corps de l'artiste est entré dans la peinture. S'il y fut auparavant présent en tant que figure, c'est désormais lui qui commande.

Manfredo de Souzanetto unit l'expérience du plein-air à celle de la construction. C'est un promeneur. Il trouve la matière de son art dans ses déambulations spirituelles et matérielles. Il est parfois intervenu dans les lieux où il déambulait, en particulier dans la forêt de Fontainebleau, près de Paris, où il a peint sur une souche d'arbre. Au XIXe siècle, Jean-Baptiste Camille Corot, Théodore Rousseau et les autres membres de l'Ecole de Barbizon ont travaillé dans la forêt de Fontainebleau. Mais, à la différence de leur peinture, celle de Manfredo de Souzanetto est non-figurative, c'est-à-dire qu'elle ne donne pas à voir quelque chose de reconnaissable. Il ne ramène pas des images qu'il aurait peintes sur ses toiles, pas non plus des souvenirs dont il pourrait s'inspirer. Il revient avec quelque chose, la couleur, la matière, et la sensation-souvenir de lui-même là où il a été.

Les peintures de Manfredo de Souzanetto ne sont ni carrées, ni rectangulaires, ni rondes, ni ovales, comme la plupart des tableaux jusqu'au XXe siècle. Au Moyen Age, il y eut des crucifix peints, des polyptyques composites; plus tard des toiles de formats non orthogonaux quand elles étaient destinées à décorer des églises ou des bâtiments. Mais de la basse renaissance jusqu'au XXe siècle, jusqu'au constructivisme russe de Rodchenko et Tatlin en particulier, la forme des supports était régulière au point qu'elle fut codifiée par Jean-Auguste-Dominique Ingres au XIXe siècle en vue de leur commercialisation. Du point de vue plastique et perceptif, de tels supports sont en quelque sorte à oublier; car la peinture existe entre leurs limites et les fait disparaître; dans ce cas, le format n'est qu'une péripétie.

Au XVe siècle dans *De la peinture*, Alberti parlera d'une fenêtre à travers laquelle on voit l'istoria. Erwin Panofsky dira au XXe siècle dans *La Perspective comme forme symbolique* que l'illusionnisme abolit la surface du tableau. L'événement visuel existe alors indépendamment de la géométrie du support. Par suite, une peinture abstraite ou monochrome réalisée sur une toile standardisée est un ensemble de formes colorées

ou une seule couleur enfermés entre les limites de cette toile, c'est-à-dire une image non figurative mais une image tout de même. Les constructivistes russes qui récusait jusqu'à l'existence du tableau ont adopté des formats irréguliers et ils ont inventé ce qu'ils appelaient des contre-reliefs. Ce qu'ils voulaient, c'était produire un nouveau type d'objets existant dans leur totalité, support compris. Et évacuer l'historia, donc toute possibilité narrative, au profit de la relation direct avec l'espace.

L'irrégularité géométrique des œuvres de Manfredo Souzanetto interdit de s'appuyer sur un récit dont la peinture serait l'intermédiaire. Il ne s'agit jamais d'une image, seulement de ce que c'est. Des formes, des lignes, des couleurs, de la matière, y compris quand il quitte la surface et compose des objets tri-dimensionnels comme ses bois courbés de la fin des années 1990 et des années 2000. En les voyant on voit «couleur», «bois», «courbe», «mouvement», «immobilité», «plein» «vide», etc., en même temps qu'on sait qu'il s'agit de couleur, de bois, de courbe, de mouvement, d'immobilité, de plein ou de vide. Ce sont des objets-signes.

Quand Manfredo de Souzanetto va chercher de la couleur dans le paysage, qu'il en fait un objet-signe et qu'il le donne à voir, il propose au spectateur une expérience à la fois proche et éloignée de celle que proposaient les peintres de plein-air au XIXe et au début du XXe siècle. Chez lui cette expérience passe par le matériau et non plus par l'image. Comme les peintres de plein-air, Manfredo de Souzanetto ramène avec lui un morceau du paysage. Comme eux il partage l'expérience du corps dans le paysage. Mais au lieu que ce que voit le spectateur se rapporte à un lieu et à un moment - c'est le cas des Meules de foin, des Cathédrales ou des Nymphéas de Monet par exemple - cette expérience ne se rapporte qu'à la chose et à la situation. De la simple rencontre entre l'œuvre et le spectateur, il fait un événement.

Cette œuvre sans discours ni mise en scène, ces objets-signes qu'il importe de regarder sans se demander ce qu'il sont, ce raccourci entre la construction et l'expression, entre le temps de la vie et l'instantanéité de la perception, Manfredo de Souzanetto n'a pu les concevoir que parce qu'il vient de loin, parce que le hasard l'a conduit à travers le monde. Il est partout et en un seul endroit. Il se tient ailleurs comme quelqu'un qui est de quelque part. «Je pense qu'ils réussiront à coup sûr à ébranler les cœurs de pierre des peintres français», disait John Constable à propos des tableaux qu'il exposait au Salon de 1824. Les objets-signes de Manfredo de Souzanetto ébranleront à coup sûr les cœurs de pierre des narrateurs et des géomètres. Ils seront écoutés par ceux qui aiment entendre.

Laurent Wolf

Critique d'art au journal Le Temps (Suisse) et à la revue Etudes (Paris)