Catherine Othenin-Girard

L'art comme expérience : du ludique au contemplatif
in *Jean-Luc Manz : Peintures 1984-2010, Zurich, Edition Fink*, 2010

La démarche artistique de Jean-Luc Manz est structurée de telle façon qu'un tableau peut posséder en lui les éléments capables de convoquer tous les autres tableaux. Mais la logique intrinsèque qui, sur maintenant près de trente ans de production, relie dans l'œuvre de Manz l'ensemble des expériences formelles qu'il a conduites dans le champ de l'abstraction géométrique, va bien au-delà de ce que l'on appelle la cohérence d'un travail. Il s'agit plutôt d'une attitude qui se rapproche davantage de la nécessité d'inventer des stratégies pour soustraire son œuvre à la réification, si ce n'est pour se soustraire lui-même à une identité trop restrictive de peintre de l'abstraction. Ainsi, au cours des ans, il renouvelle sans cesse son vocabulaire formel, sa palette de couleurs mais aussi sa manière de réinterpréter les différentes tendances déjà visitées dans l'art abstrait. Il développe des systématiques qui ont le plus souvent un lien avec la réalité et dans lesquels l'appropriation comme le ready-made jouent un rôle déterminant. Pourtant ces procédés ne relèvent pas d'une position critique de l'artiste à l'égard des pratiques et des discours de ses contemporains ; au contraire, il s'agit pour lui de mettre davantage l'accent sur l'art comme expérience, voire comme une possible relation au monde où l'affect et le vécu ont autant d'importance que le détournement de formes préexistantes.

En partant de ce postulat, on peut décliner les travaux de ces dernières décennies de deux manières. Il y a ceux qui procèdent d'une expérimentation personnelle des formes de l'abstraction comme les *Bari's paintings (1998-1999), Le rêve américain (2001)* et la suite des bars : *Wera Bar, Palmyra Bar, Carousel Bar, Pigalle Bar, Africana Bar (2001-2002)*. Et ceux qui se réfèrent implicitement au domaine du relationnel comme le portrait de l'amant *Ali* (1994) ou l'évocation du deuil avec *Les pleurs de cendres (1996)*. Dans ce même registre, il y a aussi la figure de la muse à laquelle l'artiste aime à se référer : avec, versus glamour, les strip-teaseuses *Lily St.Cyr, Tempest Storm, Gypsy Rose Lee, Blaze Starr* (2000) ainsi que les *Bedroom Fantasies* (2001) ; et, versus romantique, la série intitulée *Minna (2005)*.

Dès lors, le parti pris de revisiter la production dans un ordre chronologique vise ici à faire apparaître les diverses composantes d'une pratique en constant dialogue avec les « choses de l'art ».

De l'impact des séjours égyptiens

Au début des années 1990, Manz s'est immergé dans la vie foisonnante et contrastée du Caire en intégrant dans ses recherches autant l'archétype que le cliché de l'art islamique, sans hiérarchie aucune. Cette confrontation a agi comme un catalyseur réactualisant de fait sa

réflexion sur le rapport de la peinture à l'objet décoratif. Cela a assurément simplifié son rapport aux référents formels auxquels il était habitué et lui a permis un « lâché prise » qui l'a conduit à changer son protocole de travail. Et il a choisi d'intégrer des formes décoratives dans ses compositions, ici les losanges d'une mosaïque, là la grille d'un musharabié ou la trame d'un tissu trouvé au marché pour leur lien référentiel à l'abstraction. Il en va de même, pour les recherches chromatiques qui naissaient le plus souvent de l'association de couleurs primaires, jamais mélangées, mais qu'il a enrichi de tonalités supplémentaires, désormais utilisées non pas uniquement pour leur matérialité mais aussi pour leur capacité évocatrice, notamment dans les quatre portraits de la série *Ali (Ali, Ibrahim, Hassan, Mohamed)*. Il en va de même des *Bari's paintings* qui évoquent le découpage des champs du sud de l'Italie aperçu depuis l'avion lors des voyages en Egypte, comme si chaque passage induisait une autre variante compositionnelle et chromatique. Il en résulte un vocabulaire formel qui certes réactive les sources, mais qui laisse aussi transparaître des éléments de l'ordre du ressenti, comme une mémoire personnelle, intime et fragile, qui s'ancre peu à peu dans un rituel de formes et de couleurs sans cesse à la recherche de leur propre légitimité. *Les pleurs de cendres*, série en hommage à un ami disparu, s'inscrit dans cette production délestée, souple et poétique. Ici, le travail de deuil n'est pas fatalement en noir et blanc, mais il se décline sur sept toiles carrées striées de lignes horizontales de deux couleurs différentes à chaque fois. Raies de lumière ou trames d'un linceul, cette récurrence du motif linéaire confirme que l' « image » mieux que toute autre chose probablement, a valeur de survivance. Et que désormais « formaliser l'émotion semble constitutif de l'esthétique de Jean-Luc Manz »[1].

De l'importance du « made in USA »

Les pièces directement influencées par les nombreux séjours du peintre aux Etats-Unis génèrent de nouveaux modes exploratoires. Visiteur assidu des musées et autres centres d'art américains, Manz cite et se réapproprie nombre d'œuvres iconiques du 20ème siècle. Il les remet en scène de manière explicite, respectant les formes et les couleurs d'origine. Dans la série *Le rêve américain*, il convoque des motifs tirés des œuvres de Matisse et des artistes américains qu'il affectionne tels Ellsworth Kelly et Barnett Newman, voire des emblèmes de marqueterie présentés lors de l'exposition *Art Nouveau 1890-1914* à la National Gallery of Art de Washington en 2000-2001. A priori, on est donc confronté à une association hétéroclite, mais celle-ci n'est pas sans rappeler son intérêt pour le style de l'époque art déco qui combinait justement art plastique et art appliqué, d'où le lien évident avec les fondements de sa pratique. Notons que la pluralité des emprunts confère à cette suite de neuf peintures, par le principe même de l'alignement et de l'accumulation, l'aspect d'un inventaire que l'on pourrait qualifier de néo pop.

Du côté des icônes hors contexte muséal, ce sont les fameuses strip-teaseuses des années 1950, ses muses hollywoodiennes comme l'artiste les nomme avec malice, qui sont le prétexte à deux séries aux titres évocateurs. Effectivement, Manz reprend les noms des égéries dénudées de Sunset Boulevard comme titres de ses toiles, avec une prédilection toute particulière pour la figure

1 Gilbert Vincent in *Jean-Luc Manz. Pleurs de cendres,* Galerie Patrick Roy, Lausanne, 1996, p.11.

tutélaire du groupe, à savoir Lily St-Cyr. Pour l'anecdote, rappelons l'événement qui la rendit célèbre : elle contourna la censure de l'époque, laquelle interdisait de se déshabiller sur le « Strip » de LA, en inversant le protocole et en arrivant nue sur scène pour se revêtir au fil du spectacle. Une facétie qui ne pouvait que ravir l'artiste à l'affût des codes transgressifs les plus divers. Mais quid de l'influence de ces égéries sur le « faire artistique » ? Les quatre portraits des effeuilleuses sont traités dans une perspective linéaire – une alternance de neuf lignes de couleurs peintes sur des toiles dont le format évoque sans conteste les dimensions d'un lit, alors que le côté sériel des bandes de couleurs se rapporte aux motifs usuels des toiles de matelas. On peut donc y voir une évocation du corps comme objet de plaisir, certes secondarisé mais néanmoins là, et par extension considérer *ce* corps comme une métaphore du champ pictural.

Quant aux *Bedroom Fantasies* (titre d'un vaudeville dans lequel tourna Lily St-Cyr), c'est le damier qui est convoqué, motif récurrent par excellence dans l'œuvre de l'artiste, mais dans ce cas, avec un agencement de quatre ou cinq couleurs plus le blanc, et sur des formats monumentaux. Cette nouvelle variante gagne en potentiel lumineux en raison de la présence dominante des carrés blancs qui structurent la composition et renvoient à une dynamique visuelle rare. Ainsi posées, les couleurs s'opposent et s'affrontent, elles jouent de leurs forces attractives et répulsives, intensifiant de la sorte la répétition des motifs qui paraissent alors déborder de la règle géométrique dont ils sont issus.

De la joyeuse dérive des bars

Jubilatoire est le qualificatif le plus approprié à l'abstraction déclinée dans les bars. A l'étude de ces compositions, on y relève le fait que l'œuvre d'art en tant que « système décoratif autonome » a disparu au profit d'un mode de représentation constitué d'une suite d'indices posés en un ordre aléatoire et labile. La source iconographique est la revue *Wallpaper* dont l'artiste a extrait l'ensemble des motifs proposés. Il a défini un protocole de travail très ludique puisqu'il utilise un cache qu'il pose sur les images sélectionnées et qu'il en découpe le pourtour. Il indexe ensuite ces vignettes dans ses carnets, et il en exhume certaines à la faveur des dispositifs souhaités. Il s'éloigne donc des règles classiques de la géométrie car ces séquences procèdent d'un découpage arbitraire lié au ready-made du geste de la découpe. On est loin d'une énième version du carré dans le carré. Dès lors, on se laisse surprendre par la variété des propositions plus « trash » dans les sources issues de la culture pub, plus « rock » dans la dynamique associative des formes et plus « rap » dans le rythme de lecture induit par l'agencement des pièces. Il y a une nouvelle manière de scander le regard : là sur un profil de corps féminin, ici sur un pan de tissu à l'imprimé léopard ou sur un logo d'une marque de sport, voire un fragment de mosaïque d'un comptoir de bar. Cette mixité dans les référents formels rappelle l'esthétique d'Ellsworth Kelly, et la manière de restituer la présence humaine de manière fractionnée, celle de Blinky Palermo.

Lieux de rencontre et de solitude, les bars, aux appellations stéréotypées découlent d'une pratique libertaire où le plaisir du faire évoque celui de l'être. Ces cinq suites semblent fonctionner comme des « espaces condensés » de toutes les formes sur lesquelles et à partir desquelles l'artiste a

travaillé durant sa carrière. Et indéfiniment, les images ressurgissent au gré des compositions; et l'acte de répétition les restaure et les renouvelle à chaque fois. Manz pose ici la question des limites de la citation et de la référence, il pousse ainsi la peinture dans ses ultimes retranchements, car c'est en éprouvant sa capacité de résistance qu'il parvient à en maintenir le propos comme la fraîcheur.

Des particularités de la série *Minna*

Par sa valeur procédurale, la réalisation de la série *Minna (2005)* correspond à une étape décisive dans la carrière de Manz. Pareillement à la plupart de ses travaux antérieurs, plusieurs sources sont à la base de cette suite et certaines ont même déjà abouti à la réalisation d'une oeuvre. La première est liée à son intérêt pour la composition graphique des avis mortuaires publiés dans les journaux, intérêt qui remonte à ses débuts dans l'abstraction (*Sans titre,* 1978) ; la deuxième est sa fascination pour la personnalité et la vie de l'écrivaine Annemarie Schwarzenbach (*Campement*, 2003). Ainsi, en 2004, après la lecture de la biographie sur sa muse[2], il peint une première suite de sept peintures qu'il intitule déjà *Minna*. Il y reprend la trame de la double page des avis mortuaires du « St. Galler Tagblatt » du 12 novembre 2003 affichée depuis plusieurs mois dans son atelier, et il décline différentes variantes à partir des sept rectangles représentant les avis mortuaires à l'acrylique et au crayon sur des petits formats. Pour l'artiste, ce travail « évoque l'être aimé absent et l'absence de l'être aimé ». Mais il n'en reste pas là, puisqu'il souhaite réaliser ce projet à plus grande échelle et veut casser la référence conceptuelle de cette première série qui devient finalement une suite d'esquisses qui seront détruites par la suite. Et cela ne sera pas pour une reproduction à l'identique, mais pour une autre aventure.

Et effectivement, dans la première approche spontanée qu'on a de ces sept tableaux, on ne peut pas résister à se laisser aller à un sentiment d'immersion quasi sensuelle dans l'espace pictural. On est comme submergé par la monumentalité de cet ensemble, happé par cette succession de pièces présentées les unes à côté des autres, mais aussi par leur mise en abîme les unes dans les autres. On est séduit par la facture du blanc laiteux de la matière picturale et par la forte présence de la toile que l'on devine en transparence et qui, renforcée ici par l'épaisseur du châssis, apparaît comme une peau préalablement encrée et qui restituerait les traces d'un travail en cours d'élaboration. Donc, de prime abord, une appréhension corporelle du travail - sentiment assez nouveau d'ailleurs face à la production de l'artiste – et qui souligne la réalité physique du tableau en tant qu'objet ; puis, très vite, le regard s'organise, la lecture se construit et l'on tente de comprendre comment tout cela s'est joué.

Sur le plan formel, la série peinte retient du modèle graphique original la parfaite solidarité de ses constituants ; en effet, selon les règles typographiques, la composition de la page du journal ne tient qu'à la condition que chaque avis mortuaire soit placé dans une juste relation fonctionnelle avec les autres. Mais, dès lors que ce « modèle » est agrandi par le peintre, on

[2] Dominique Laure Miermont, Annemarie Schwarzenbach ou Le mal d'Europe : biographie, Payot, Paris 2004.

réalise que l'enjeu compositionnel n'est plus pareil et même qu'il tend vers un résultat inverse. Car, ici, au lieu d'utiliser des contours, au lieu de créer des formes ou de mettre en relief des espaces, ces peintures proclament que c'est le geste qui convoque l'espace et non pas l'espace qui serait donné comme une condition à la représentation. Et c'est dans ce rapport intense et risqué à l'acte de peindre que ce travail de Manz rejoint les préoccupations de ses prédécesseurs comme Robert Ryman, dont il admire l'extrême autonomisation du tableau ou Barnett Newman, dont la suite intitulée *The Stations of the Cross*, 1958-1966, nourrit son travail depuis de nombreuses années. Comme eux, il tente de délester la peinture de ses qualités divertissantes et de tout ce qui dirige trop l'esprit pour aboutir à un processus de dépouillement qui n'aura jamais été aussi absolu et libre que dans la série *Minna*. Et bien que ce travail résulte d'une longue conceptualisation, il n'est ni purement analytique, ni la simple application d'un protocole, il se situe au seuil d'une réflexivité au-delà duquel la peinture bascule, et les œuvres apparaissent alors, dans leur « peu à voir », comme totalement énigmatiques.

Ce bref et sélectif parcours de la production de Jean-Luc Manz des années 80 à aujourd'hui révèle, si besoin était, non seulement la diversité de son œuvre peint, mais aussi un sens aigu des enjeux esthétiques de son époque. Car l'habileté et la pratique n'auraient pas suffi à lui valoir l'estime de sa corporation comme de son public, n'était sa façon particulière de remettre en jeu, de pièce en pièce, l'idée même de l'obsolescence de l'acte artistique au sens où l'a développé Walter Benjamin[3]. Et c'est sans conteste une position délicate à tenir sur le long terme, mais il y parvient aujourd'hui avec plus de légèreté que par le passé, voire avec une capacité de distanciation qui m'incite à terminer ce texte avec un clin d'œil aux titres de ses toiles toujours si astucieusement choisis d'ailleurs : *Chill out, things gonna change*.[4]

---

[3] Walter Benjamin, « Sur la peinture, ou : Signe et tache », in *Walter Benjamin, Œuvres I*, Editions Folio Essais, Paris 2000 (1917, p. 172-178.

[4] John Lee Hooker, *Chill out, things gonna change,* 1995