

Peter Soriano : dessins intérieurs

par Patterson Sims

« Le dessin me sert de véhicule pour me situer au sein de divers espaces, qu'ils soient physiques, métaphoriques ou psychologiques. C'est sur le papier que je mets en évidence la manière dont ces espaces se recoupent, dans le but de les clarifier et de les comprendre. » — Peter Soriano, 2012¹

Peter Soriano s'est mis assidûment au dessin autour de ses quinze ans. Il passait alors ses étés en Espagne ; son professeur n'était autre que son oncle, Fernando Zobel (1924-1984), un artiste espagnol reconnu dont les compositions atmosphériques et linéaires incarnent de manière subtile et élégante l'expressionnisme abstrait international des années 1950 et 1960. Parallèlement à son activité artistique, Zobel était un collectionneur érudit. Il fut le fondateur du musée de l'Art abstrait espagnol à Cuenca, une ville médiévale à l'est de Madrid. Il apprit à son neveu que le dessin est avant tout manière d'apprendre à regarder et de faire sens du monde environnant. Ensemble, ils passeront de longues heures au musée du Prado à débattre et à reproduire des peintures, « non seulement comme un exercice de reproduction, se souvient Soriano, mais comme une manière d'observer et de comprendre ce que les artistes essayaient de communiquer. » À bien des égards, Soriano a aujourd'hui l'impression de « boucler la boucle, pour revenir à l'approche picturale de mon oncle comme une forme de conversation. »

Devenu un artiste accompli, Soriano consacre ses premières décennies à « des sculptures biomorphes multicolores en résine de polyester qui balisent une espèce d'abstraction pop au moyen de formes extravagantes participant tout à la fois du corps humain, de l'outil et du jouet, volontiers situées du côté du modulaire », selon la description éclairée de Raphael Rubinstein². Ces premières œuvres, organiques, ont évolué à travers des séries de croquis préparatoires : comme d'autres sculpteurs, Soriano utilise le dessin pour développer et mettre en œuvre des idées et des possibilités. Pour évoquer « le dilemme classique du sculpteur qui dessine », Soriano cite Eva Hesse et Robert Smithson et remarque : « Dans un cas, on joue avec trois dimensions, dans l'autre, deux. Est-ce qu'il s'agit de représenter une forme tridimensionnelle en deux dimensions ? Ou doit-on plutôt trouver un équivalent bidimensionnel ? J'ai lutté avec ce dilemme des années durant, jusqu'à ce que je découvre un espace permettant d'accueillir les deux. »

Soriano a trouvé cet espace commun sous la forme, d'une part, d'installations murales conceptuelles mettant en œuvre tubes en métal, câbles d'acier et

peinture à la bombe, et, de l'autre, des dessins sur papier Japon, a priori sans rapport avec les sculptures. Avec ces œuvres sur papier, de grandes dimensions et aux bords irréguliers, l'artiste ne se soucie pas de justesse ni de maîtrise du trait : il s'agit plutôt de capturer une dynamique et une démarche graphiques aussi inclassables que peuvent l'être ses sculptures murales. Paraissant abstraits au premier regard, les dessins de Soriano se révèlent en fait très concrets, fondés sur une observation précise de son environnement. S'il exprime son regard avec un trait fluide, voire décontracté, il se livre à une exploration approfondie et méticuleuse de la surface et du jeu entre les formes. Il multiplie les pliures, ce qui a pour effet d'affiner et de structurer ses compositions jusqu'à ce que ses œuvres prennent une dimension quasi sculpturale. Le résultat doit beaucoup, selon lui, à une « association de langages, au déplacement entre le bidimensionnel et le tridimensionnel. »

Les dessins les plus récents de Soriano établissent une cartographie *in situ* des pièces privées et des intérieurs liés à sa vie, du style distinctement moderniste des habitats de son enfance aux ateliers-lofts qu'il occupera à Brooklyn et à Manhattan, en passant par les intérieurs intimistes de ses domiciles ou, plus anonymes, de chambres d'hôtel. Retraçant une vie quasi nomade, les dessins de Soriano documentent les intérieurs sans cesse renouvelés de sa vie migratoire ; ils sont un moyen pour l'artiste de se localiser et d'exprimer la manière dont il perçoit son environnement et sa position au sein de celui-ci. À l'aide de graphite, d'encre, de gouache et de peinture à la bombe, il enregistre grossièrement la construction, les caractéristiques et les dimensions de ces espaces. Ses dessins évoquent les œuvres de la fin des années 1960 et du début des années 1970 d'artistes tels que Barry Le Va, Robert Morris ou Mel Bochner, tous trois engagés dans les questionnements du processus, de l'installation et de mesure dans leur pratique du dessin. Soriano répertorie de manière descriptive, sinon contradictoire, des détails qui se démarquent de son environnement : objets, mobilier, mais également embrasures de portes, tuyauterie, circuits électriques, ventilateurs et extincteurs au plafond, bouches et conduits d'aération, parmi d'autres éléments, accompagnés de leurs ombres. À un moment, par exemple, alors qu'il travaille dans son loft à Manhattan, il est fasciné par les « diverses couches de circuits électriques, suivant chacun son propre programme » qui sillonnent le plafond en zinc ; cette fascination est à l'origine d'une série de dessins où figurent des lignes fines peintes à l'aérosol, comme pour mettre en évidence les câbles qui pendent et les fils exposés.

Soriano commente ces intérieurs à l'aide de lignes, de flèches, de cercles, d'annotations de dimensions, et de codes couleurs. Dans certains cas, il utilise une gouache grise pour représenter les ombres. Travillés, manipulés, pliés, les dessins de Soriano sont des cartes au trésor d'intérieurs a priori banals. S'ils sont portés sur papier avec précision, leurs dimensions et leurs détails semblent avoir

été relevés à la hâte : une multitude de petits éléments, retranscrits avec une urgence éminemment artistique. Leurs structures et leurs flux d'énergie laissent leur empreinte sur la conscience de l'artiste, et par extension sur celle des autres.

Lorsque Soriano repasse par-dessus des traces de crayon, d'annotations à demi effacées et de relevés de dimensions, il les contrebalance par des effluves de couleurs vives à la bombe : « brun espresso », « bleu voile », orange, aluminium... La peinture à la bombe représente pour l'artiste le lien entre ses dessins sur papier et ses œuvres murales tridimensionnelles. Apposés avec toute l'énergie de l'aérosol, ces bandes, flèches, parenthèses, cercles et croix ont été comparés par Raphael Rubinstein aux symboles qui jalonnent la chaussée et les trottoirs de New York pour informer les ouvriers de la cartographie souterraine des réseaux d'électricité et d'eau. Si l'artiste n'était pas conscient de cette relation avant que Rubinstein ne la souligne, il admet appliquer la peinture à la bombe avec la même « économie, la même spontanéité et la même clarté que les banals repères peints dans les rues par les ouvriers du gaz et de l'électricité. » Les signes bombés de Soriano se lisent comme des traces spontanées de couleur, de lumière, de vitesse, ou témoignant d'un processus. On pourrait les rapprocher du graffiti, de l'expressionnisme abstrait gestuel, ou encore du trait calligraphique de Cy Twombly.

Dans *La Mémoire fautive*, un essai publié en France en 2006, Soriano écrit que son art, ou du moins son processus de création, renvoie au « besoin que j'ai de continuer à investir de sens les objets inanimés³ ». Il suggère que son œuvre joue le rôle d'une sorte d'« objet transitionnel », selon le terme du pédiatre et psychanalyste britannique Donald Woods Winnicott (1896-1971). En d'autres termes, son œuvre révèle un désir de se situer, de se poser, d'établir un semblant d'ordre, de sécurité : un balisage. On pourrait bien sûr avancer que les dessins d'intérieurs et ce qu'ils représentent ne sont qu'une réaction à son existence nomade, son enfance itinérante tiraillée entre les Philippines, les États-Unis et l'Europe, ainsi qu'une propension au voyage qui ne le quittera plus.

En 2007, Soriano entreprend une nouvelle série d'œuvres qui utilisent, pour la première fois, de la peinture à la bombe sur de grandes feuilles de papier Japon, travaillées individuellement ou collées ensemble. Ces premières compositions à l'aérosol sont « quelque peu de l'expressionnisme abstrait », selon lui, faisant ainsi référence à leur côté gestuel, leur exécution hâtive et enlevée. En superposant des couches de papier, il crée un patchwork à la structure minutieuse composé de strates, subtiles mais distinctes, des tons sur tons de blanc et des voiles translucides de couleur appliquée à l'aérosol. Deux ans plus tard, alors qu'il est invité en résidence à la Fondation Terra de Giverny en tant qu'artiste senior, la série prend une nouvelle direction, plus imposante : Soriano se met à plier et à plisser les feuilles de papier Japon. Ces pliures horizontales et verticales lui

permettent de reprendre ou d'« effacer » des zones de ses dessins et d'en regrouper des parties distinctes.

Les plis de haut en bas ou de gauche à droite reproduisent et font écho à la manière dont le regard de l'artiste – ainsi que la perception humaine dans son ensemble – répartit, segmente, opère des ruptures ou des glissements dans l'espace. L'acte de plier le papier selon un axe vertical ou horizontal lui permet de se déplacer avec agilité vers le haut, le bas, ou de part et d'autre de l'espace qu'il retranscrit. Ses feuilles, de dimensions variables, mesurent jusqu'à 180 centimètres de long ou de haut, suivant la direction du pliage – approximativement la taille de l'artiste. Sa technique de pliage rappelle celui en accordéon. Une fois que le pli est réalisé, il est collé et ne pourra plus être déplié. Le pliage est une manière très physique, très sculpturale, de manipuler le papier, qui permet à ses dessins de retenir, de manière invisible, leur passé, et de revêtir une complexité physique et psychologique absente ou éradiquée de ses œuvres murales minimalistes. Les couches individuelles de papiers pliés deviennent ainsi des fragments subtils des dessins dans leur ensemble ; les pliures révèlent en demi-teinte des délimitations horizontales et verticales. La fluidité de sa méthode de pliage, l'aisance et l'ouverture à l'altération dont il fait preuve se retrouvent dans *Ocean Park*, de Richard Diebenkorn, dont Fernando Zobel, l'oncle de Soriano, possédait une œuvre.

Sous l'influence de son oncle, mû par une profonde curiosité intellectuelle et esthétique, Soriano a toujours fréquenté assidûment musées et galeries. Tous ses amis connaissent son enthousiasme à visiter les musées, les installations et les sites culturels, même les plus reculés ou les plus obscurs. Grâce à son passé multilingue et multiculturel, ses références sont étonnamment vastes. Demandez-lui ce qu'il trouve particulièrement intéressant avant 1900, il citera les miniatures rājput (xvii^e-xix^e siècle) « pour leurs tracés et leur sens exceptionnel des couleurs », les peintures rupestres préhistoriques découvertes en France « pour leurs lignes sobres et le mariage entre le dessin et le support : par exemple, le dos d'un puma est tracé au charbon, et le relief de son épaule est représenté par une bosse présente dans le rocher », ou encore les dessins suisses du xix^e siècle et les estampes japonaises ukiyo-e. En « conversation » permanente avec l'art, Soriano a toujours eu comme objectif de trouver sa place au sein d'un environnement en mouvement constant. La liberté qu'il a gagnée ce faisant lui a permis de créer ses œuvres graphiques les plus distinctement personnelles, originales et importantes à ce jour.

Texte traduit de l'anglais par Gabriel Baldessin

Notes

1. Cette citation provient, comme les autres, de conversations et d'emails avec l'artiste en 2011 et début 2012.
2. Raphael Rubinstein, « Les nouvelles directions de Peter Soriano », *Other Side..(IDOL, AJAC, IONA, EMEU...)..*, Paris, galerie Jean Fournier, 2008, p. 5, trad. Jeanne Bouniort.
3. *La Mémoire fautive*, Paris, Little Single, 2006, trad. Éric Suchère.