

Peter Soriano, Autre côté (Other Side)

Marion Daniel

Rues de New York. Des signes tracés au sol à la bombe, en jaune, rouge, orangé, à l'endroit des passages piétons ou au milieu des rues ; langue impossible à déchiffrer pour qui n'est pas initié. Des flèches, des zigzags, des mesures de distances, des lettres, inscrits en tous sens. Sur le site du *New York Times*, je retrouve ces « *street markings* » : la photographie d'une rue de Chinatown cadrée sur un sol recouvert de ces signes. Dans l'entourage de Peter Soriano, à New York, il y a donc ces signes au sol. Ces derniers renvoient à des codes très précis ; ils sont écrits par les personnes qui balisent les routes, mais sans ce savoir-là ils semblent invariablement être des signes abstraits, impossibles à lire. Ce qui est intéressant et surprenant au premier abord, c'est qu'ils soient au sol et non sur les murs, comme les graffitis. Cela crée une horizontalité de surface, un espace que l'on peut parcourir et éprouver par le déplacement.

Ces dernières années, Peter Soriano a occupé deux ateliers à New York. Dans le premier, à Brooklyn, de grandes fenêtres donnent au loin sur des échangeurs : une autoroute surélevée. Camions et voitures y défilent, traçant une ligne courbe continuellement en mouvement : plusieurs axes se croisent, dans une situation visuelle toujours mobile. C'est là que sont nées les sculptures intitulées *The Other Side*, qu'il réalise depuis 2008. Dans les coins de la pièce, entre deux fenêtres, sur le long mur faisant face aux fenêtres ou entre celles-ci, des signes graphiques tracés à la bombe prolongés par des câbles tendus et des tubes d'aluminium : autant d'éléments assemblés dans des combinaisons chaque fois différentes. Dans l'atelier, l'extérieur est partout présent. Lorsqu'il commence à réaliser *The Other Side*, tout se passe comme si Soriano tenait un journal visuel des mouvements de son regard répondant à ce qui s'agite autour de lui. Ces pièces rendent compte d'un regard directionnel posté dans un endroit de l'espace, au sein duquel plusieurs vecteurs s'animent. Ce sont des espaces ouverts dans lesquels lignes d'acier et signes graphiques sont assemblés au mur ; ces pièces décrivent aussi les trajectoires de pensée de l'artiste lorsqu'il contemple l'espace. Associés aux câbles, des rectangles, cercles, croix et flèches y construisent un espace situé entre signe, langage, espace, couleur et forme.

Le deuxième atelier, sur Warren Street, se trouve au cœur de son appartement, dans un lieu de passage. La perspective est opposée. Aucune fenêtre ne vient lui apporter d'éclairage direct, pas de vue non plus. Les trois murs de l'atelier se terminent dans ce passage, un lieu dans lequel on circule ; d'un côté, une ouverture vers une grande pièce, de l'autre, un prolongement dans un couloir. L'atelier est ici lieu de stationnement, de recueillement pourquoi pas, puisque aucune ouverture directe vers l'extérieur n'y est ménagée. Plus que de sollicitation visuelle, il est donc question de mémoire assemblant différentes images mentales. Dans ce lieu, le travail se modifie à nouveau. Les pièces *The Other Side* se poursuivent, mais, semble-t-il, dans une plus grande épure. Cet atelier est l'endroit dans lequel il vit, passe ou séjourne chaque jour. Il peut regarder les formes inscrites à chaque instant. Lors de ses passages, elles peuvent se lier dans son regard et jouer les unes par rapport aux autres. À cet endroit, en 2011, Peter Soriano accole à ses pièces, qui forment une série, des « nombres » (« *numbers* »). Dans un premier temps, il pense ajouter des barres verticales entre elles, mais rapidement celles-ci sont oubliées. Ce qui compte, en effet, c'est l'association des unes aux autres.

« What is the next one¹ », dit-il. Il souhaite se confronter au très long mur de la galerie Jean Fournier, un mur difficile car il offre une très grande surface et ne permet pas beaucoup de recul. Les nombres qu'il inscrit rappellent ceux que Matisse appose à côté de chaque station du Christ dans le dessin du Chemin de croix de la chapelle du Rosaire, à Vence. En numérotant ainsi les scènes, on bascule du côté du récit. Les traits du dessin de Matisse, parfaitement schématiques, se lient les uns aux autres, autorisant de multiples modes de lecture. Les nombres sont là pour orienter le sens du récit que les traits du dessin, parfois totalement mêlés d'une station à l'autre, peuvent faire dériver dans d'autres directions. Une jambe devient un dos, les silhouettes d'un corps simplifié ne sont que de simples lignes qui se poursuivent dans chaque nouveau dessin. Si bien que dans une telle œuvre, il existe plusieurs récits : l'histoire connue des stations de Jésus et le récit sous-jacent des lignes

écrites par Matisse, composant un autre phrasé. C'est dans ce deuxième récit que se situe toute la tension de l'œuvre. Autre récit, *Other Side*.

Considérer les relations entre espace et pensée, examiner la distance entre les choses mais aussi le rapport du dessin et de la sculpture au signe et au langage envisagé comme un ensemble de symboles visuels : tout cela fait partie des pré-occupations de Soriano. La nouvelle épure de ses pièces se conjugue à une mise en relation des éléments entre eux. Comme si les situations visuelles qu'il mettait en œuvre jusque-là, une fois privées du dehors ou de leur source visuelle, trouvaient à s'écrire et à se conjuguer dans la mémoire. Dans une mise en tension davantage mentale que visuelle.

Le récit et la mesure des choses

Dans l'atelier visité en mars 2011, les pièces se chevauchent sur toute la hauteur du mur. Le lien avec Matisse s'écrit davantage ici, dans le studio de Warren Street. L'atelier reste l'endroit où les choses s'élaborent et définissent leurs relations. Aussi, la totalité du mur y est employée, dans une association qui superpose les éléments et ne respecte pas nécessairement l'ordre croissant des nombres. À la galerie Jean Fournier, pour son exposition de septembre 2011, son choix prend toute son ampleur, dans une plus grande radicalité. Sur toute la longueur du grand mur de la galerie, coupé par un poteau au centre, à gauche en entrant, il a choisi de déployer ses pièces suivant un ordre croissant des nombres, rythmant l'ensemble par un vide ménagé entre elles. Le développement se poursuit, épouse un angle droit puis se termine sur le mur du fond de la galerie. Le mot « récit » vient à nouveau à l'esprit lorsqu'on évoque ces œuvres. Récit, ici, s'entend au sens où Dominique Petitgand écrit : « Quelque chose s'est déroulé, point par point, on en connaît la fin². » Il y a tout cela chez Soriano : des pièces ou « stations », un déroulement progressif, ordonné et continu, et une fin, affirmée par un ensemble de signes dont la signification est proche de celle du point.

Other Side, autre côté. Direction qui s'oppose à celle que l'on connaît ou qui est autre que celle que l'on prend habituellement. L'Autre Côté d'Alfred Kubin, le récit encore, le côté du rêve et des confins, du contrepoint. De l'autre côté du miroir ou du chemin. Celui qui vient en second, qu'on n'a pas pris au départ et que l'on finira peut-être par prendre. Dans l'exposition *Other Side -> (NUM)BERS <- + Dessins* à la galerie Jean Fournier, Peter Soriano fraie un chemin possible : une suite de pièces numérotées à travers laquelle il organise une phrase ou un phrasé. Dans un texte intitulé « Peter Soriano's New Direction(s)³ », Raphael Rubinstein insistait sur le rôle du mur, qu'il proposait d'ajouter à la liste des matériaux utilisés par l'artiste. Le mur fait en effet pleinement partie de ces œuvres, tout comme l'espace environnant. Pour lui, le mur n'est pas seulement une surface d'accrochage : c'est aussi le lieu de référence, l'endroit à partir duquel les distances s'évaluent. Le socle et le point de départ permettant de déterminer ou de définir une mesure des choses. Espace, surface du mur, lignes et signes graphiques forment une syntaxe pour la pensée, grâce à un alphabet incluant toutes ces données.

À partir de 2006, Soriano propose un titre pour ses pièces : celles-ci sont désignées en tant que « Situations ». Le mot renvoie à l'espace environnant, au « site » en lui-même mais aussi à toutes les circonstances qui l'accompagnent. Une situation désigne également une position géographique, ce qui compose l'ensemble des conditions dans lesquelles un objet ou une personne se trouve. Pour l'artiste, le mot fait écho au site et au non-site, à l'endroit physique comme à l'endroit de fiction, et même à l'endroit virtuel (site entendu au sens de « site Internet »). Dans l'exposition de la galerie Fournier en 2011, Peter Soriano propose de créer un nouveau rapport au site en disposant ses pièces les unes à côté des autres. Il ne lui suffit plus qu'elles soient juxtaposées : elles sont numérotées. Alors qu'un premier chiffrage en rouge est biffé, un autre apparaît en brun qui reprend une disposition croissante des nombres. Le chiffrage en rouge correspond à la disposition initiale des pièces, qui sont redistribuées à chaque installation dans l'espace en tenant compte des caractéristiques de ce dernier. Cette nouvelle disposition donne lieu à une autre numérotation. Ainsi, chaque élément est à la fois pensé dans un ensemble et autonome. Pour l'artiste, les chiffres ont un sens. Dans son travail de sculpteur, dès le début, il s'intéresse à la distance entre les choses.

Beaucoup de dessins qui retiennent son attention comportent aussi des chiffres : chez Donald Judd ou chez John Cage, on trouve des dessins, signés, sur lesquels figurent uniquement des calculs. Ce qui l'intéresse, c'est que le calcul, la mesure des choses, devienne l'œuvre elle-même. L'artiste calcule une distance depuis l'endroit où le corps se trouve, jusqu'au mur, et crée une tension de l'un à l'autre. En installant ses pièces suivant un ordre croissant numéroté, il instaure un déroulé temporel, un comptage du temps. Huit temps, mesures ou positions. Huit stations pour le regard.

Situation en huit temps : langage et picturalité

En huit temps : le premier comme une tension simple entre deux câbles, à l'extrémité desquels une flèche et un T à l'envers tendent vers un même cercle, poussent dans le même sens. Le deuxième en trois câbles et deux mouvements contraires. Flèche à double embout (le signe mathématique désigne une équivalence – équivaut à) entre deux crochets (délimiter un espace de tension) et flèche directionnelle vers le sol, d'un point d'aluminium à un autre (indiquer une direction). Le troisième en long mouvement directionnel vers le bas (flèche rouge assortie d'une croix), câble tendu à droite créant avec cette flèche un angle aigu. Au quatrième temps, un seul câble parallèle au sol. À l'extrémité de celui-ci, un point, entouré de deux parenthèses rouges. Autour, quatre petites flèches disposées aux quatre coins et dirigées vers les parenthèses. Toujours pour circonscrire une situation. En cinquième temps, plusieurs câbles, une parenthèse, des flèches qui convergent. En sixième temps, deux câbles terminés par un rectangle ; un autre câble horizontal s'achève par une flèche dirigée vers le bas. Le septième temps, une pièce à cheval entre deux murs : un segment terminé par un plan vertical, à nouveau une flèche. Sur le mur adjacent, une petite excroissance. Le huitième temps termine la série : un segment de droite s'achève par un plan perpendiculaire et une flèche, dans son prolongement. Les deux sont dirigés l'un vers l'autre, comme pour marquer une pause, dans une fin de phrase. Flèches, rectangles, cercles, croix et autres signes composent un alphabet. Grâce à une syntaxe mise en place par l'artiste, articulée par des câbles et des tubes d'aluminium, ils s'agencent entre eux. Selon Paul Klee, l'utilisation de la flèche dans une œuvre insuffle une direction et un dynamisme à celle-ci. Chez Soriano, les flèches sont partout. Peut-être davantage qu'à un alphabet d'éléments composant dans leur assemblage une sémiotique singulière, ces flèches renvoient à une vision dynamique de l'espace et à une appréciation de celui-ci. Les flèches doubles proposent une équivalence : équations dans lesquelles deux situations sont mises en tension, en compétition. Associer, poser l'équivalence, circonscrire une situation, faire converger des éléments : autant d'opérations de pensée traduites dans un langage exclusivement visuel.

Dans le même temps, tout se passe comme si Peter Soriano, sculpteur, revenait aux fondamentaux de la peinture. Une surface, des lignes, des couleurs, des zones de tension : ces éléments renvoient au vocabulaire pictural. Il est question dans ces pièces de surfaces, de tracés. Je reviens au rôle du mur, qui est la surface de référence, la feuille ou le socle. Des plans se dessinent dans la relation entre les lignes des câbles et le mur, ou des câbles entre deux. Entre une droite et un plan, on peut dessiner un autre plan. Sur ces plans ou ces surfaces, il insère des signes. Il est question de peinture car le trait de couleur définit, délimite et construit à lui seul un espace. Jusqu'où peuvent aller la main et la ligne tracée par celle-ci sur le mur ? Ces tracés sont à la mesure du corps. Cependant, on peut dire aussi que dans ce travail, le geste est toujours mimé. Une fois ses œuvres réalisées, l'artiste élabore en effet des instructions ou modes d'emploi grâce auxquels n'importe qui peut les réaliser, à condition d'en suivre le plan de montage. Ces traits et signes sont donc toujours susceptibles d'être refaits, retracés, s'agencant chaque fois à un nouvel espace. De la même façon, ses couleurs sont industrielles et l'artiste les utilise en fonction du code qu'elles peuvent activer les unes par rapport aux autres. En utilisant des « instructions », Peter Soriano se rapproche de la méthode de Sol LeWitt. « La pensée de l'artiste est secondaire au procédé qu'il met en œuvre depuis son idée de départ jusqu'à l'achèvement⁴ », dit ce dernier. La réalisation de l'œuvre dépend de la réalisation systématique de ces opérations. Cependant, les instructions de Sol LeWitt dans ses propositions pour des dessins muraux ou pour des expositions, par exemple, laissent une liberté⁵ à ceux qui les exécutent. D'un côté, ce travail préfère l'idée à

la réalisation, de l'autre il autorise toutes les permutations et tend à épuiser un système. La comparaison avec LeWitt et l'art minimal s'arrête ici. Chez Soriano, chaque œuvre a son unicité et est liée à un geste précis qui engage le corps entier. De plus, Soriano parle classiquement de sculpture. En quoi ses pièces sont-elles des sculptures ? Les moyens qu'il utilise sont d'une grande matérialité (tubes d'aluminium, câbles d'acier). D'un autre côté, sa relation au geste et l'utilisation de matériaux industriels le rapprochent d'une artiste comme Renée Levi (on retrouve encore la peinture). Cette dernière a elle aussi fait du geste à la bombe, proche de la peinture graffiti, l'un des énoncés de son travail. Ce qui importe, pour elle, c'est le passage de la couleur comme geste au geste seul, en se demandant à chaque fois : qu'est-ce qu'une peinture ? La toile ou le mur deviennent une scène pour le geste, et la peinture se traduit par un mouvement dans l'espace. Pour elle, la peinture se définit comme un événement dans un espace, qui implique et provoque à son tour un déplacement chez le spectateur.

Chez Peter Soriano, les préoccupations sont aussi de l'ordre de l'espace et de la couleur. Pour autant, peut-on dire aussi que sa question, en réalisant de telles pièces, consiste à se demander, comme en miroir : qu'est-ce qu'une sculpture ? Il semble qu'il réduise les moyens de la sculpture à un ensemble restreint d'éléments. Cependant, le geste vient apporter une distance importante avec le médium. Chez ces deux artistes, il est au second degré. C'est un geste refait, qui renvoie à toute une histoire de la peinture – histoire de la peinture en général, expressionnisme abstrait et peinture gestuelle en particulier – ou de la sculpture – geste de réduction ou d'assemblage, geste de dessin dans un espace – pour la rejouer. L'utilisation de la bombe implique une distance supplémentaire avec le médium. Avec la bombe, on ne touche pas le support. On reste à distance ou en décalage, on tague une surface, on la marque, on l'identifie (comme on tague une photographie sur Internet), on y imprime sa trace. Il y a réduction des moyens de la sculpture au geste, à l'intérêt porté aux matériaux, à la création d'un espace. La sculpture perd son caractère d'objet, devenant une activité qui peut être jouée n'importe où, impliquant un temps du tracé. Matériaux, geste, tracé, espace et temps sont les fondamentaux de cette activité, à laquelle il convient d'ajouter la dimension de langage.

Mais s'agit-il vraiment d'un langage ? Dans ces œuvres, tout se grippe : les nombres et les signes sont le plus souvent barrés, les crochets qui délimitent une proposition l'enferment, les flèches sont barrées par des croix... Autant d'éléments qui plongent le langage dans une situation d'impasse ou d'empêchement, au sens où Samuel Beckett parle de « peintres de l'empêchement ». « Il y a toujours ces deux sortes d'artistes, ces deux sortes d'empêchement. L'empêchement-objet et l'empêchement-œil. Mais ces empêchements on en tenait compte. Il y avait accommodation. Ils ne faisaient pas partie de la représentation, ou à peine. Ici ils en font partie. On dirait la plus grande partie. *Est peint ce qui empêche de peindre*⁶ », écrit Beckett. Empêchement-objet et empêchement-œil, ces deux termes sont saisissants lorsqu'on regarde Soriano. D'un côté, l'œuvre quitte son statut d'objet, se dématérialise progressivement, de l'autre une écriture s'élabore qui dit l'empêchement, l'achoppement, l'impossible prononciation, la difficulté à dire.

Plus qu'une réduction de la sculpture à ses moyens les plus simples, l'artiste propose une sorte de contre-proposition pour la sculpture : montrer ce qu'elle peut encore être lorsqu'on empêche au maximum ses moyens, c'est-à-dire sa dimension d'objet, sa complexité visuelle, etc. En 2006, il écrit un très beau texte intitulé *La Mémoire fautive*⁷. La mémoire fautive ou ces lapsus, déplacements et condensations qui se forment dans les rêves, amalgamant plusieurs données et événements. Dans les œuvres de Soriano, des signes se combinent, associés à des vecteurs se déplaçant d'un point à un autre. Ainsi, tout se passe comme si ce langage laissait de côté les significations pour se concentrer sur les actions, process, déplacements et fusions présents dans l'esprit et dans la mémoire lorsqu'elle se souvient des événements visuels qu'elle a enregistrés, travaillés, pensés, et qu'elle tente d'en restituer le développement. Par le dessin plutôt que par le récit, par la pensée visuelle plutôt que verbale.

Process et rythme

Process, ici, s'entend au sens de développement d'une forme dans le temps pouvant adopter toutes les variations possibles. En trois ans, les Situations de Peter Soriano se sont simplifiées. Le nombre des couleurs se réduit (rouge et orangé, le plus souvent). Quant aux câbles et à l'association de signes divers, ils adoptent une économie plus stricte : chaque sculpture correspond à une situation simple de tension entre deux ou trois éléments. La numérotation évoque l'utilisation des mesures en musique. La référence musicale intervient à plusieurs niveaux : chez Soriano, le déroulé des sculptures se fait à la fois dans l'espace et dans le temps. On pense à John Cage, qui considère le processus comme « processus compositionnel », faisant intervenir le phénomène du hasard. Cage parle de ses pièces en termes de « structure » et de « méthode ». Il affirme : « La notation prenait la forme de notes uniques dans l'espace, l'espace suggérant le temps sans le mesurer⁸. » Une partition telle que *Cartridge Music*, de 1960, associe lignes pleines, lignes pointillées, points et cercles à l'intérieur desquels Cage inscrit des chiffres (représentant des chronomètres). Chaque ligne désigne une portion temporelle, les actions étant définies par exemple par l'entrée et la sortie de la ligne pointillée par rapport au sens du chronomètre.

Cage pose l'équivalence d'une forme et d'un son, d'un déroulé temporel et d'un espace. En numérotant ses pièces, Soriano s'inscrit dans le même type de démarche. « Suggérer le temps sans le mesurer » : cette phrase peut être un indice pour comprendre son travail. Si les matériaux sont différents – lignes dans l'espace, tubes d'aluminium, signes tracés à la bombe, nombres –, il organise également une progression pièce à pièce à laquelle correspond une division structurelle de l'ensemble du mur par parties. Cette organisation temporelle renvoie à un temps de la mémoire visuelle. Jusqu'à quel point le geste peut-il dessiner, retracer ce qui a agi dans sa mémoire ? Jusqu'où peut-il aller dans cette reconstruction ?

Telles sont les questions qui se posent face à son travail. Ce qui frappe, ici, c'est la création d'un espace relationnel dans lequel les éléments s'agencent les uns par rapport aux autres de façon processuelle. La comparaison des sculptures murales de Soriano avec une partition a ses limites : ces dernières n'ont nullement vocation à être interprétées, de quelque manière que ce soit. Cependant, l'idée chez Cage d'un processus pouvant donner lieu à diverses formes d'interprétation possibles trouve un écho chez Soriano : il propose une combinatoire impliquant peu de signes, ne désignant pas des sons mais renvoyant à des mouvements du corps et du regard. Énigmatiques, ces sculptures ont à voir avec une interprétation singulière de l'espace mise en forme de façon temporelle. Parallèlement, avec ses instructions ou modes d'emploi pouvant être exécutés par d'autres, il retrouve dans une certaine mesure le jeu de la partition. Consignant des gestes à rejouer, dans d'autres espaces.

En accordant une telle importance au geste, ces sculptures entretiennent un lien au déplacement – ces œuvres rendent compte d'un regard sans cesse en activité, en mouvement –, à la performance – un geste est refait à chaque actualisation de la sculpture – et à la dématérialisation des œuvres. Inventant une définition de la sculpture très actuelle, aux confins du geste, du rythme et du langage.

Dessin versus sculpture

Dans ses dessins, Peter Soriano prolonge sa réflexion sur l'espace, le langage, la relation du corps à son dehors : ces derniers proposent des tracés de visions spatiales sur une surface. Ses dessins individuels sont également nommés dessins de « site », telle la série « Brooklyn » (2010), où les mêmes figures et la même inscription dans l'espace sont rejouées. Croquis au crayon et signes tracés à la bombe – flèches, cercles, lignes – se partagent la feuille de papier. Cependant, la volonté de rendre compte d'une pensée s'y traduit au sein d'une forme plus libre, moins attachée à un tracé déterminé, simple et schématique.

Ce qui frappe également, c'est la présence dans ses dessins d'éléments figuratifs, qui situent véritablement un espace à travers des objets précis : un rouleau de peinture, un angle de mur, plusieurs cloisons de l'atelier dont il mesure l'intervalle par un système de flèches – on retrouve la double flèche, qui indique un principe d'équivalence ou qui mesure

simplement un espace. Afin d'adapter l'espace du dessin à l'espace environnant, il utilise de nombreuses feuilles de papier Japon superposées, qu'il replie progressivement les unes sur les autres. Dépliées, ces feuilles pourraient donner une idée de l'espace réel. « Dans les dessins de site, j'assemble une grande quantité de papier japonais (à la fois assez fin et résistant, il se plie facilement) et je le place sur le sol de la pièce que je veux dessiner. Commence alors une activité, qui est comme si je m'adressais au papier et à l'espace en même temps. Nous entrons tous trois en dialogue. Mes yeux pourraient être attrapés par l'espacement qui me sépare de la fenêtre, ou par la mesure directe de la profondeur du châssis de la fenêtre. Je plie le papier pour assembler différentes parties du dessin, comme on pourrait réaliser une vidéo mal faite. » Si tout est affaire de mesure des choses dans ses sculptures, il semble que les dessins aillent plus loin encore dans cette idée. Soriano replie l'espace jusqu'à ce qu'il devienne une carte – il replie l'espace comme on replie une carte. Dans le même temps, il y inscrit non pas des signes mais des éléments du réel, des figures. Comme si tout ce qui trouvait à se schématiser dans l'espace réel sous la forme de sculptures se réappropriait une figure dans l'espace du dessin.

Les mêmes préoccupations relatives à sa vision dynamique de l'espace présentes dans les sculptures sont à l'œuvre dans ses dessins. Dans un entretien, il disait à propos de ses dessins : « C'est comme si je réalisais un film sur ce que je vois. Ces dessins rendent compte de la manière dont mon œil circule dans l'espace et passe d'un élément à l'autre. J'invente un langage, qui traduit ce que l'œil voit : l'effet d'une lumière, l'activité de ma tête qui absorbe ce que je vois autour de moi. Je prends conscience de mon regard. J'entre dans ce que je regarde : la lumière, une fenêtre, vues à travers des mouvements de zoom. Si ma caméra est en gros plan, elle ne fait pas de panoramique, mais un mouvement et c'est ce mouvement qui m'intéresse. » Certains dessins plus récents adoptent une forme beaucoup plus abstraite. Dans la série « Brooklyn Studio », si des éléments de l'espace réel sont toujours reconnaissables, les signes graphiques viennent occuper la quasi-totalité de l'espace de la feuille. Dessins-partitions étranges, ces signes traduits à partir de l'espace réel invitent véritablement à une relecture de celui-ci. Entre signes abstraits et figures, ces dessins évoquent davantage dans leur rapport à l'espace le travail de Iannis Xenakis. Afin d'écrire sa musique, ce dernier utilisait en effet tout autant des signes de solfège classique que des dessins (architectures étranges, qu'il désignait comme « extra-temporelles »). Dans tous les cas de figure, le processus musical est pensé comme montage de différentes sources ou masses sonores. Les dessins de Soriano procèdent également, pleinement, d'un montage. On y assiste à une spatialisation des processus de pensée, cette fois sur le mode de l'image : adaptation du dessin à l'espace réel ; dessin des signes et des formes et mesure de la distance entre celles-ci par emboîtements, juxtapositions, processus articulés de façon simultanée.

De la même façon que Dieter Roth décline de mille façons différentes un dessin ou un livre, reprenant par exemple la totalité de ses livres dans l'édition des *Gesammelte Werke*, ou crée pour chacune des formes qu'il invente plusieurs déclinaisons, Peter Soriano propose avec ce nouveau vocabulaire une extension de ses possibilités formelles. S'il existe une picturalité très grande de ce travail, c'est sans doute davantage dans les dessins : couleurs et signes s'y multiplient, dans une surface rendue vibrante grâce aux couches successives de papier et de tracés colorés à la gouache, à la bombe ou au crayon, sans commune mesure avec d'autres pratiques contemporaines.

Partitions-lectures de l'espace, les œuvres de Soriano donnent à voir l'espace dans une dimension qui n'a pas d'équivalent aujourd'hui. L'artiste regarde l'espace en dessinateur et en sculpteur : à la fois comme une carte que l'on déduirait du réel et comme une proposition dynamique venant s'y insérer. Les sculptures ont ceci de formidable qu'elles viennent donner forme à des intuitions le plus souvent traduites en dessin – dessins de pensée, dessins-partitions –, tandis que les dessins donnent figure à des idées de sculpteur – description de l'espace, mesure de la distance entre les choses, adaptation de la feuille à l'espace environnant. L'inscription dans l'espace réel de ces œuvres frappe par son acuité : le rapport au monde de Soriano, envisagé avec tout son corps, traduit une vision absolument singulière. Sculptures-langage ou dessins-signes, ces œuvres proposent chaque fois une réduction des médiums à leur plus stricte expression, tout en offrant des développements qui ne semblent qu'à leur commencement. Dans le même temps, il y est pleinement question de

langage : sa vision du monde et de l'espace réel s'exprime par un langage formel propre constitué de gestes et de signes, de dessins et de symboles, ouvrant une possibilité de développement plastique infini. Langage de l'empêchement ou de l'autre côté, ces œuvres ouvrent à coup sûr une voie non explorée jusqu'ici.

Notes

1. Entretien de l'auteur avec Peter Soriano, New York, 5 mars 2011.
2. Dominique Petitgand, entretien avec Guillaume Desanges, in *Notes, Voix, Entretiens*, Les Laboratoires d'Aubervilliers, Paris, ENSBA, 2003.
3. Raphael Rubinstein, « Peter Soriano's New Direction(s) » [« Les nouvelles directions de Peter Soriano »], in *Other Side..(IDOL, AJAC, IONA, EMEU...)*., Paris, galerie Jean Fournier, 2008, p. 6.
4. Sol LeWitt, « The Journal of Conceptual Art », vol. I, Coventry, mai 1969. Traduit et cité dans Ch. Harrison, P. Wood, *Art en théorie*, Paris, Hazan, 1992, p. 913.
5. Dans la « Proposition pour l'exposition au Oberlin College », 16 février 1970, Sol LeWitt indique par exemple : « Sur un mur de préférence blanc et en plâtre, au moyen d'un crayon dur (6 H ou plus), tirer un nombre indéfini de lignes droites. Chaque ligne doit être perpendiculaire à la précédente. » Le choix du crayon, le nombre des lignes, « indéfini », sont laissés au choix des dessinateurs.
6. Samuel Beckett, *Le Monde et le Pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 56-57. C'est moi qui souligne.
7. Peter Soriano, *La Mémoire fautive*, Paris, Little Single, 2006.
8. John Cage, notes extraites de *Silence : conférences et écrits*, Genève, éditions Héros-limite, 2003.