

« ce sont des langues relatives où l'on ne dit pas : je frappe le chien avec un bâton, ni : j'habite les dépendances de la maison, mais, en deux temps, frappé par moi le bâton, frappé par le bâton le chien. Ou bien : habitées par moi les dépendances, habitées par les dépendances la maison. J'exagère à peine. »

Jean Paulhan, *Les incertitudes du langage* [1952], Paris, Gallimard – Idées NRF, 1970, p.113.

En 2004, Peter Soriano a passé six mois à l'atelier Calder, à Saché. Il serait tentant de considérer un tel séjour, avec ce qu'il suppose de transformation des habitudes et des manières établies (pas seulement parce que l'artiste échangeait l'environnement new-yorkais pour celui de la campagne de Touraine), comme une rupture dans le travail de l'artiste. À vrai dire, cette période apparaît plutôt comme l'occasion d'une concentration spécifique, dont le premier résultat est l'accroissement de la quantité de pièces produites par rapport à l'ordinaire, sans parler encore des qualités propres de ces pièces. Cela faisait en effet quelques années que des évolutions notables avaient déjà eu lieu, qui avaient fait abandonner à Peter Soriano le terrain finalement assez bien balisé où il s'était établi depuis une douzaine d'années, et qu'une exposition collective à laquelle il avait participé en 1998 à Philadelphie avait baptisé Abstraction Pop. Ses sculptures, vivement colorées, en résine de polyester, prenaient alors la forme de créatures hybrides, entre la bande dessinée et la non-figuration la plus radicale, unitaires quoique parfois un peu monstrueuses (et leurs titres semblaient souvent être leurs noms, en quelque langue extra-terrestre de pacotille). Elles poursuivaient ainsi une tradition ouverte dans les années 1960, dont les prémices avaient été trop vite refermées au profit de l'épuration du Minimal mais qu'avait contribué à maintenir vivante aux Etats-Unis un George Sugarman (que Peter Soriano a fréquenté et dont il a souligné que « ses pièces en bois des années soixante » sont « parmi les meilleures sculptures de l'après-guerre »<sup>1</sup>), tandis que son ignorance en Europe au profit de catégories plus simples à appréhender conduisait les œuvres singulières produites dans les années 60 par certains sculpteurs anglais tels Philip King ou William Tucker à se réorienter dans le sens d'un formalisme moins riche ou d'un retour aux valeurs plus expressionnistes du modelage. D'une certaine façon, ce que l'on peut identifier comme la rupture des années 2001-2002 était elle-même une sorte d'approfondissement d'un des traits les plus marquants de toute la production de Peter Soriano : sa capacité à se situer ENTRE et justement à refuser d'occuper un seul terrain (même si les historiens et les critiques parviennent toujours à donner un nom unique même à ce qui ne peut être délimité avec précision) - entre les États-Unis et l'Europe (avec ce que cela comporte d'écarts

en termes de cultures visuelle et intellectuelle), entre la sculpture et la peinture (notamment dans la mesure où la couleur joue un rôle prépondérant dans l'œuvre finale, reflet de la formation initiale de peintre qu'a reçue l'artiste, avant de se tourner vers la production d'objets tridimensionnels, mais aussi dans celle où le rapport au mur est parfois aussi important que celui au sol), entre la forme unitaire et l'assemblage dispersé (le recours au modelage ne faisant pas nécessairement prévaloir l'unité), entre l'abstraction et la formation d'images.

On a trop tendance à penser encore que la tradition de l'abstraction et celle de la création des images sont opposées irréductiblement. Au mieux accepte-t-on que les images de l'abstraction soient des citations explicites de son histoire (dans la suite du mouvement Neo-Geo du début des années 1980) ou une duplication / purification du monde extérieur (dans la lignée des abstractions trouvées, *already-made*, d'Ellsworth Kelly, lignée continuée aujourd'hui par des artistes comme Francis Baudevin ou Stéphane Dafflon). Dans un premier temps, après ses premiers essais de construction en bois néo-modernistes de 1990-1991, Peter Soriano a mis à mal cette opposition par une réactivation de l'esthétique biomorphique que l'histoire de l'art avait largement vouée aux oubliettes (précisément parce qu'elle n'était pas une esthétique de l'ontologisation et de l'essentialisation, mais une esthétique de l'*entre-deux*, comme vient de le démontrer Guitemie Maldonado). Il s'agissait alors pour lui de créer des êtres unitaires, sortes de sympathiques monstres colorés venus de l'hyper-espace et dont les modes de vie nous seraient inconnus : à partir d'un modelage en cire, un moule est fabriqué qui permet ensuite de produire autant de sculptures en résine colorée dans la masse que nécessaire (et en autant de couleurs que l'on veut), pour créer, par exemple, des amas globulaires aux ouvertures primitives (*Elephant*, 1993 ou *Wax Annually with Paper Towels*, 2002), des êtres à pseudopodes oranges et violets ou verts et bleus (*Polyester Points of Contact, I et II*, 1998-1999), aussi bien que des éléments dont la répétition donne la sensation d'un organisme proliférant (*Mission Mobile*, 2002).

Cette manière de procéder et cette iconographie n'ont pas disparu totalement, mais elles sont, pour l'instant au moins, pour ainsi dire tenues en laisse, comme cela arrive littéralement à la petite forme mauve de *Rinke's Gift* (2004), se détachant du sol par un mouvement d'ondulation mais restant attachée par une lanière verte à une couverture de feutre enroulée trouvée dans l'atelier Calder et vraisemblablement laissée par le prédécesseur de Peter Soriano dans cet endroit, le sculpteur Klaus Rinke. Petit à petit, l'insistance s'est surtout portée dans deux directions, apparemment contradictoires mais dont les œuvres portent les traces conjointes. D'une part, la tendance à l'abstraction s'est faite plus forte, au détriment de l'iconographie spécifique – et les formes se sont pour ainsi dire dégradées pour n'être plus que les fantômes (ou les sources encore lointaines) de références identifiables. D'autre part, il s'est agi de créer des objets qui renvoient,

sur un mode plus ou moins éclaté et plus ou moins léger, à nos habitudes et à nos attitudes, à la façon dont nous nous déplaçons dans le monde, dont nous le regardons, dont nous le touchons, dont nous nous en saisissons, plutôt qu'à l'apparence extérieure de ce monde (mais sans pour autant rejeter celle-ci, simplement en refusant de l'hypostasier).

Au moment même où Peter Soriano s'est mis à varier les processus de fabrication de ses œuvres – n'abandonnant pas la cire modelée à la main (et gardant souvent l'empreinte de celle-ci) mais l'associant à des objets trouvés ou à des fragments de bois, laissés tels quels ou sommairement taillés, l'ensemble pouvant ensuite être moulé en résine pour lui donner un aspect unitaire, quoique un peu heurté, ou bien laissé dans son état d'hétérogénéité natif – il a eu de plus en plus recours à la duplication d'un même élément pour le répéter dans une même œuvre ou, plus fréquemment, pour le combiner avec d'autres de telle sorte que sa spécificité iconographique disparaisse, au profit d'une valeur abstraite ou générique. Il ne s'agit pas seulement de reprendre la stratégie sérielle et élémentariste que Leo Steinberg a identifiée chez Rodin et qu'Yve-Alain Bois a placée à l'origine du cubisme, mais de l'élargir et de la déplacer. Les formes en effet sont dès leur origine à la fois trop génériques pour renvoyer mimétiquement à un objet unique (comme chez Rodin) et trop complexes et idiosyncrasiques pour servir d'unités élémentaires (de morphèmes) dans un système d'écriture arbitraire (comme chez Braque). Les premières apparitions d'une même forme répétée s'effectuaient dans le cadre d'une même œuvre, ce qui en faisait seulement les signes d'une prolifération (dans le cas des formes circulaires de *Mission Mobile*, 2002) ou d'une variation (pour les variantes, jaune au mur et turquoise au sol, d'une même forme coudée, dans *Wood Is Cozy*, 2002). À partir du séjour de Saché, Peter Soriano se met souvent à utiliser plusieurs fois une même forme dans les configurations les plus diverses. Les exemples en sont trop nombreux pour être tous cités, mais je retiendrai le cas d'une sorte de longue pelle, ou de manche à deux larges poignées, auquel est grossièrement accolé un épais réceptacle ponctué de trous. Cet objet peut constituer une œuvre à lui seul, pendu sur un mur par exemple: sa parenté avec une pelle en est alors d'autant plus forte, comme si la pelle à neige ready-made de Duchamp (*In Advance of the Broken Arm*, 1915) s'était transformée en un objet monstrueux, par prolifération de bubons (selon un rapport qui fait songer à celui qui existe entre le portrait de Dorian Gray au moment où il est peint et ce qu'il est devenu à la fin de l'histoire, notamment dans le film de 1945 réalisé par Albert Levin, qui se termine sur un tableau de Ivan Le Loraine Albright présenté comme la dérivation monstrueuse d'un portrait académique de facture lisse). Le même objet peut aussi être utilisé comme l'un des éléments d'un assemblage. Dans *Kittifat (Red)*, 2004 – du moins tel que cette œuvre était présentée au printemps 2006 à la

Galerie Jean Fournier de Paris – il est appuyé sur le mur (il pourrait aussi bien être suspendu directement sur une barre ou basculé sur le sol, puisque cette position a l'aspect d'un hasard, et pourrait changer à chaque présentation), attaché à une lanière orange fixée elle-même à une barre d'acier horizontale, comme les autres onze éléments avec lesquels il est alors immédiatement comparé. Il est alors dans une situation similaire à un atelier où l'artisan ou le bricoleur choisissent l'outil dont ils vont se servir en les différenciant de ses voisins, souvent de formes similaires. Dans *Zugunrube* (2006), il est répété trois fois en deux couleurs (bleu et jaune) et associé à un autre élément répété deux fois (en vert et en jaune) : suspendu à un chariot métallique de plus de deux mètres de haut, il conserve son caractère d'outil disponible pour qui voudrait s'en saisir, mais prend également un aspect anthropomorphique (aspect que souligne la présentation de l'œuvre à côté d'un tableau montrant des figures humaines de même échelle, comme c'était le cas dans l'exposition *La force de l'art*, au Grand Palais, au printemps 2006).

La plasticité des significations est le résultat du processus d'abstraction qui, comme toute abstraction non-essentialiste, tend à rendre le plus concret possible ses créations, comme l'a remarquablement montré Éric Suchère à propos de Peter Soriano: « Quelque chose qui a ses propres règles, qui pourrait ressembler mais qui ne ressemble pas vraiment, qui pourrait évoquer mais qui n'est pas tout à fait, avec laquelle nous entretenons une familiarité mais qui nous est étrangère. Et si nous voyons un os dans l'une d'elle, nous ne pouvons que nous féliciter de notre esprit associatif, à chacun ses perversions. »<sup>2</sup> Elle est aussi, et peut-être plus singulièrement, l'effet d'un processus de création qui fait de l'objet final le dépositaire des souvenirs désordonnés de multiples objets et sensations. Parce qu'il ne s'agit pas d'essentialisme, ce n'est pas un précipité de ces objets (au sens chimique du terme) mais plutôt un assemblage a-logique de leurs traces dans la mémoire, un fantôme de fantômes. Lorsque l'artiste précise vouloir faire « une sculpture constituée de bribes de formes déjà vues »<sup>3</sup>, c'est bien sur le caractère de *bribes* qu'il faut insister. De cette façon se trouve accentué le fait que le recours à l'abstraction ne signifie en aucune façon un éloignement d'avec le monde concret, celui où, ici et maintenant, nous vivons, mais bien au contraire un moyen de l'appréhender plus directement, sans la mise à distance intellectuelle que suscite le passage par la figuration mimétique, avec toutes les ressources offertes par la transmission d'images communes (incluant celles de la culture populaire ou de l'humour, comme l'artiste l'a appris de l'œuvre tardif de Guston, y compris dans la mesure où il peut y avoir des décalages entre les différentes images que chacun convoquera).

Le choix d'aboutir à la création d'objets tridimensionnels – plutôt que de peintures, de dessins (même si ceux-ci existent en grand nombre, et permettent notamment de suivre concrètement le processus d'accrétion mémorielle et de transformation des images vues, quelle qu'en soit la

référence, en nouvelles images composites et spécifiques) ou d'imagerie numérique (quoique le projet en existe, mais on peut douter qu'il remplace les objets tangibles) – conduit pourtant à réunir ces bribes dans un seul objet, ce qui implique une certaine spécificité, au-delà même du fait que le passage par la fabrication est aussi un moyen de convoquer concrètement les souvenirs (« Je pense que l'action répétitive de mes mains travaillant les objets m'aide à me souvenir et à ordonner ces images » écrit l'artiste<sup>4</sup>). En 1998, Peter Soriano expliquait: « I want the sculpture to be specific and designed as some fancy tool you can order by mail and also as pointless and emphatically abstract as possible ». <sup>5</sup> Si le caractère de fantôme prédomine dans la phase de création; dans celle de réception, c'est donc plutôt celle de noyau, de source active, qui dominera, gage que le rapport à la mémoire du spectateur pourra être aussi vif que celui du créateur. Le travail de Peter Soriano s'est du coup orienté de plus en plus vers la création de formes les plus ouvertes possible, qui permettent aussi de convoquer le plus d'usages et de mémoires possibles.

C'est pour cette raison notamment que les œuvres unitaires, les objets définitifs, de la décennie précédente ont largement été remplacées par des assemblages composites et dont l'aspect provisoire est rhétoriquement souligné. Les *Speedboys* (2004) ont été présentés en 2005 à la Villa Tamaris de La Seyne-sur-Mer comme des véhicules sur un parking – un dessin du 21 février 2004 compare le parking de Saché à une « Ode à Judd » – en même temps que comme des marchandises sur des présentoirs muraux (mais sans que cette dimension de marchandise soit valorisée, comme dans les œuvres des années 1980 d'un Haim Steinbach, il s'agit simplement de suggérer une disponibilité et de compléter l'occupation du sol par celle du mur). Les œuvres de la série *Kittyfat* (2004) peuvent être comprises comme des bas-reliefs incroyablement distendus: un élément (de rangement ou d'origine, selon la position où l'on se place) est placé sur le mur, d'où partent plusieurs lanières épaisses et colorées de tissus comme autant d'appendices (mais sans rapports de nature), au bout desquelles se trouve à chaque fois une forme/objet d'une très grande diversité (posée au sol en position souvent instable, appuyée contre un mur ou repliée sur le portant), créant ainsi un réseau de signes provisoirement maintenus dans une coexistence qui ne saurait être toujours pacifique, qui conduit à des carambolages visuels et sémantiques.

Pour les mêmes raisons, le caractère massif et plein des objets laisse souvent la place à des formes que l'on pourrait qualifier de faible visuellement, qui n'arrêtent guère le regard par elles-mêmes (quoique elles soient généralement pourvues de nombreuses aspérités et irrégularités) mais qui structurent celui-ci, ou plutôt qui proposent une structure physique pour des usages de l'imagination. La forme a perdu ses prétentions à la complétude et à la fermeture sur soi, elle se présente comme incomplète, non d'ailleurs sans revêtir un aspect irritant (car nous aimons, malgré que nous en ayons, dans notre rôle d'amateurs d'art, nous trouver devant des formes qui

se présentent comme des objets passifs de contemplation). L'évolution entre la première version d'une sculpture-traîneau – *Sled*, en 2002 – et les dernières en date – *Second Speedboys* de 2005 ou *Solo Speedboy* de 2006 – est à cet égard significative. Là où *Sled* présentait des formes que l'on pouvait suivre comme autant de traces autographes de la main de l'artiste, augmentée de deux concrétions singulières, les *Second Speedboys* ne sont plus que des assemblages de tuyaux de plastique trouvés dans un quincaillerie, seul changeant d'un objet à l'autre le motif géométrique de détail et les endroits où sont perceptibles les assemblages, tandis que le *Solo Speedboy* est réalisé simplement en ajoutant des barres métalliques à une palette de chargement posée au sol (les *Speedboys* réalisés à Saché présentent pour leur part des aspects plus ou moins fabriqués ou trouvés, comme entre ces deux extrêmes). Cette insistance récente sur la structure au détriment de la plénitude de l'objet correspond à un changement du rôle envisagé pour le corps. En 2000, Peter Soriano déclarait : « Je pense que mon travail a toujours consisté à installer le corps dans l'abstraction ».<sup>6</sup> Désormais, il fait en sorte d'arriver à un objet qui combine contradictoirement un degré maximal de concrétude avec un degré maximal de disponibilité sémantique et physique. Le corps n'est plus dans l'abstraction, celle-ci, ouverte, devient disponible pour un autre corps, celui de l'artiste n'étant que le premier de ses possibles utilisateurs.

Il existe – cette rencontre n'est pas fortuite mais il ne s'agit pas d'une influence – une véritable parenté formelle entre une œuvre comme *Sled* ou certains des *Speedboys* et les premiers *Paßstücke* (pièces adaptables) de Franz West, notamment une pièce de 1975 constituée par une fine armature de bois recouverte de plâtre blanc et qui peut être portée sur l'épaule comme une sorte de résille (si l'on suit l'exemple donné par les photographies publiées dans les catalogues) ou être montrée sur un socle. Quoiqu'il n'ait pas suivi pas l'artiste autrichien dans le passage que celui-ci a opéré à partir du milieu des années 1980 à la création de meubles destinés à un usage pratique, Peter Soriano partage avec lui la volonté de désautonomiser la sculpture, de la sortir d'une destination exclusivement visuelle et coupée d'une potentialité d'usage (au sens où Eva Badura-Triska a pu montrer qu'aucune des « *legitimate sculptures* » de Franz West n'est jamais une « *autonomous sculpture* »).<sup>7</sup> L'ouverture de la sculpture à une utilisation pratique, ou du moins à une saisie non exclusivement visuelle, était déjà l'un des acquis négligés de ces artistes des années 1960 qui se situaient entre Minimalisme et Pop (notamment Richard Artschwager), dont Peter Soriano se faisait l'héritier conscient dans ses œuvres des années 1990. Mais l'insistance sur l'ouverture formelle et la composante structurelle hétérogène conduit à valoriser moins la dimension d'ambiguïté d'usage (est-ce une sculpture ou est-ce un meuble?), où se tient d'ailleurs souvent Franz West (quoique l'abstraction de nombre de ses objets soit la garantie qu'il revient au

spectateur de décider comment ils peuvent être utilisés), que celle de pluralité d'usages potentiels et de multiplicité de modes de saisie.

On a beaucoup voulu, surtout dans la théorie de l'art américaine des vingt dernières années, condamner le visuel comme relevant par nature du registre de l'autorité et de la hiérarchie – et pour cela, on a remis en valeur le goût ou le toucher, supposés plus directs. L'évolution récente du travail de Peter Soriano vient après que cette revalorisation a montré ses limites. Sensible, comme sculpteur, à la dimension tactile, il sait aussi à quel point l'adresse à la vision est précisément le moyen de convoquer potentiellement tous les autres sens, sans replier l'usage de l'objet sur une seule dimension. Ce qui importe, ce n'est pas de donner directement au spectateur la possibilité de se saisir des objets avec ses mains et d'en faire un usage corporel. Mais de lui laisser VOIR qu'une telle saisie est possible, et IMAGINER ce qu'elle pourrait être. Assez logiquement, les premières œuvres où se marquaient déjà la tendance à quitter le domaine de l'abstraction pop, en 2000-2001, comportaient des poignées, évoquaient la possibilité de s'en servir comme des accessoires, notamment pour des pratiques sportives hypothétiques et bizarres (ce à quoi, littéralement, invitait la présence des tapis de sol bleus dans *Buoyancy Belts*, supportant trois formes vertes pourvues d'éléments blancs qui étaient des attaches pour la saisie ou des emplacements pour les mains). Mais il s'agissait déjà moins de suggérer des applications pratiques que d'inviter à une ouverture des sens et des significations, sans réduction programmée par avance. Cette ouverture est depuis devenue plus grande encore – tout en continuant à faire un usage extensif de la forme de la poignée ou de la barre préhensile, désormais utilisées à l'état où on l'artiste a pu les trouver en magasin. Elle permet d'ailleurs à Peter Soriano de reprendre une des trois formes de *Buoyancy Belts* en la sortant de son contexte d'origine et en lui ajoutant simplement un porte serviette pourvu de ses accessoires naturels, sans que ce nouvel usage potentiel s'harmonise en rien explicitement avec l'usage sportif précédemment suggéré (si les emplacements blancs invitent à y placer ses propres mains, devons-nous utiliser les serviettes avant ou après, et pourquoi ?), la principale modification étant de désautonomiser l'objet réalisé en soulignant son caractère hétéroclite.

Ici encore, le caractère de traces de traces est primordial. Si nous pouvons être tentés de ne voir dans les sculptures-traîneaux dont je parlais précédemment que des objets hésitant entre l'objet d'art autonome et l'instrument de sport plus ou moins bricolé, toute leur présentation vient nous rappeler qu'elles sont d'abord des embrayeurs, des situations provisoires et ouvertes, de caractère profondément hybrides (de même, la structure provisoire de *Tobogisant II*, de 2004, permet encore d'envisager, comme le montre un dessin non-daté, de l'utiliser comme une sorte de radeau, impliquant une transformation matérielle des lanières qui composent la sculpture réelle, celles-ci

s'adaptant cependant très bien, dans l'imagination, à un flottement à plat, l'eau remplaçant seulement le sol). Ce qu'ils convoquent, ce n'est pas un usage direct et précis (la plupart sont évidemment trop fragiles pour pouvoir dévaler quelque pente que ce soit, et encore moins une piste de bobsleigh), leur taille même n'est pas forcément adaptée à des corps existant (même si elle ne paraît pas totalement incongrue). C'est d'abord le souvenir que nous avons de l'usage d'objets qui leur ressemblent, ou les images de leur usage par d'autres que nous. En voyant des gisants dans une exposition parisienne, Peter Soriano raconte qu'il fut frappé « que ces sculptures soient à ce point en forme de torpilles pour propulser l'âme dans un autre monde, jusqu'aux mains en position de prière qui sont des gouvernails parfaits. »<sup>8</sup> C'est dire que l'usage de toute sculpture n'est pas d'abord concret et pratique, ou plutôt que les significations pratiques et métaphoriques se trouvent fondues, lorsque l'objet répond à l'intention de l'artiste, dans un assemblage plus ou moins hétérogène et confus de souvenirs et de potentialités, où prime d'abord la capacité d'ouverture. Les objets spécifiques que crée Peter Soriano sont des passeurs, et pas des terminaisons pour les sens et les significations, comme les voiliers qu'il construit et sur lesquels il aime naviguer depuis son adolescence.

La tension si particulière qui se donne à expérimenter dans les œuvres produites par Peter Soriano à Saché est d'un genre qu'il ne nous est que rarement donné de pouvoir observer (je citerais peut-être certaines pièces de Franz Erhard Walter – mais la monochromie y ramène de l'ordre – ou de Robert Grosvenor – mais la sobriété y réinstalle une harmonie plus aisée). Ou plutôt que nous n'observons que peu dans l'art, mais que nous expérimentons sans nous en rendre compte dans certaines activités de tous les jours – celles qui valent par leur ouverture aux hybridations de toutes sortes.

Eric de Chassey

---

<sup>1</sup> Peter Soriano, in Tristan Trémeau, « Entretien avec Peter Soriano », catal. expo. *philippe richard – peter soriano, peintures sculptures 1990-2000*, Tourcoing, Musée des Beaux-Arts, 2000, p.18.

<sup>2</sup> Éric Suchère, « Peter Soriano, ceci éclaire ceci. », in catal. expo. *Peter Soriano*, Marseille, Red District, 1999, p.6.

<sup>3</sup> Peter Soriano, *La Mémoire Fautive*, trad. Éric Suchère, Paris, Little Single, 2006, p.7.

<sup>4</sup> *Ibid*, p.9.

<sup>5</sup> Peter Soriano, Artist's statement, 1998, cité in Paul Cabon, « Les douze travaux de Peter ou les voyages de la sculpture », in catal. expo. *Peter Soriano*, Montbéliard, Le 19, Centre d'art contemporain et Mulhouse, Le Quai, 1999, p.15.

<sup>6</sup> Peter Soriano, in Tristan Trémeau, *op. cit.*, p.26.

<sup>7</sup> Eva Badura-Triska, « Producing Situations of Various Kinds : Franz West's Notion of Thought and Its Historical Context », in catal. expo. *Franz West: Early Work*, New York, Zwirner & Wirth, 2004, n.p.

<sup>8</sup> Peter Soriano, *La Mémoire Fautive*, *op. cit.*, p.14.