

Riera i Arago, le rêve du navigateur

27 octobre 2012 – 6 janvier 2013



Né à Barcelone en 1954, l'artiste catalan Riera i Arago s'inscrit dans la période d'effervescence culturelle que connaît l'Espagne après la fin de la dictature. Riera i Arago renoue, après l'émergence de nouvelles formes d'art dans les années 1970, avec une conception de l'artiste comme artisan et démiurge, imprimant son geste sur les matériaux, dans le cadre de ce que l'on peut nommer la sculpture moderne. L'exposition d'une partie de son œuvre au MuMa permet ainsi d'en questionner les enjeux.

Riera i Arago, *111 avions*, détail
© MuMa Le Havre / Renaud Dessade © ADAGP, Paris, 2013



La forme

Riera i Arago a été marqué durablement par Paul Klee (1879-1940) et Joan Miró (1893-1983), dont l'influence reste perceptible dans son œuvre. Comme ses deux prédécesseurs, il a constitué un vocabulaire formel réduit et immédiatement identifiable. Il dresse l'inventaire de ses formes, quasi hiéroglyphiques, dans *Diari* (1983), visible dans l'exposition. Celle de l'œil, réduite à deux parenthèses accolées, y est récurrente. Le sous-marin est issu de cette forme archétypique, maintenue en position horizontale. En la redressant et en la dédoublant, Riera i Arago déduit la forme de l'hélice. Celle-ci est à lire à la fois comme une synecdoque de l'avion et comme une silhouette anthropomorphique. Ce qui permet à l'artiste d'associer l'hélice de *l'Avio Céret* (2011), qui accueille le spectateur dans le hall du MuMa, à une figure penchée. Le principe d'utiliser la partie pour le tout et le tout pour la partie est éloquent dans *Orange submarine* (2007). Depuis une trentaine d'années, Riera i Arago écrit son œuvre avec un nombre limité de signes, indéfiniment recyclés. Le motif du sous-marin est emblématique de cet usage. Suspendu comme une dépouille (*Sous-marins de Baléares*, 1997), placé pour former un cercle (*Mandala*, 1991), peint dans la résine en une touche étirée (*Voyage sous-marins*, 2010), mis en abîme (*Quatre sous-marins*, 2007), ce motif devient infiniment plastique.

Riera i Arago, Série des *Immersiones*
© MuMa Le Havre / Renaud Dessade © ADAGP, Paris, 2013

Riera i Arago, Série des *Iles*
© MuMa Le Havre / Renaud Dessade © ADAGP, Paris, 2013

L'objet

Les formes utilisées par Riera i Arago, plus que des machines, sont des objets, qui évoquent les jouets manipulés et bricolés d'un petit garçon. Avec moins de malice et plus de naïveté que Christian Boltanski (1944 -), il cherche à éveiller le souvenir particulier à partir de l'archétype.

C'est par le truchement de l'objet que Pablo Picasso (1881-1973) inaugure la sculpture moderne. En 1912, avec sa fameuse *Guitare* en tôle et fil de fer, il évide le volume et invente l'assemblage. Si le cubisme a cherché à coller à l'objet, le surréalisme l'a au contraire considéré comme détaché de son usage. Dans *La Crise de l'objet*, publié en 1936, André Breton (1896-1966), élabore une vision de l'objet qui s'oppose à la «volonté d'objectivation» de l'époque. Selon lui, l'objet, pour les artistes et les savants «tout achevé qu'il est, retourne à une suite ininterrompue de *latences* qui ne lui sont pas particulières et appellent la transformation. La valeur de convention de cet objet disparaît pour eux derrière la valeur de représentation, qui les entraîne à mettre l'accent sur son côté pittoresque, sur son pouvoir évocateur.». C'est bien dans cette veine ouverte par l'auteur de *L'Amour fou*, que Riera i Arago se situe, en mettant en scène sous-marins et avions.

Mais il n'est pas anodin que l'artiste ait conçu et mis en vente, à la librairie, un produit dérivé de son œuvre, moulage d'un sous-marin en résine orange. Ces «véritables désirs solidifiés» pour reprendre les mots de Breton, tentent le spectateur, devenu consommateur, dans sa pulsion fétichiste. Posséder un tel objet, presque identique à ceux déployés dans le bassin, permet symboliquement d'avoir l'illusion de posséder un «bout» d'un tout inaccessible, l'œuvre.

Riera i Arago nous conduit ainsi à questionner l'objet dans sa mouvance et sa complexité : symbolique, poétique, utilitaire, marchand, artistique.

La matérialité

La question de la matérialité s'articule avec celle de la forme. Est-ce la matière qui induit la forme, ou bien au contraire, la forme qui discrimine la matière ? Pour Michelangelo Buonarroti, dit Michel-Ange (1475-1564), adepte du néo-platonisme, la forme était contenue dans le bloc de marbre. Cette même primauté de la matière se retrouve chez Riera i Arago. Par exemple, dans *Sans titre, Mappemonde* (1989), les deux toiles anciennes en lin, rendues solidaires, induisent la symétrie. Les deux



Riera i Arago, *Quatre sous-marins*,
détail et vue d'ensemble
© Musée d'art moderne de Céret © ADAGP, Paris, 2013

disques noirs, de part et d'autre de la fente, sont des empreintes qui révèlent la trame et la pliure du tissu. Cette empreinte recto-verso d'un corps géométrique, n'est pas sans évoquer celle du Suaire de Turin.

Pablo Picasso, Umberto Boccioni (1882-1916) ou Vladimir Tatline (1885-1953) ont, entre 1912 et 1915, considéré tous les matériaux disponibles comme susceptibles d'être utilisés, abolissant ainsi la distinction entre le vil et le noble, la ferraille valant le marbre. Ils ont même instauré l'hétérogénéité des matériaux comme une composante déterminante de la sculpture moderne. Mais Riera i Arago se limite. Dans ses *111 Avions* (1984-2010), il agence un nombre réduit de matériaux : plaques d'acier, fil de fer, morceaux de bois.

L'artiste catalan exploite l'aspect brut de la matière, tout en en modifiant le rendu, comme dans les *Îles* (2002), où il arrange l'oxydation pour obtenir des bleus qui colorent l'eau. L'eau, voilà bien un matériau rétif et docile à la mise en forme ! Dans *Menara* (1987-1998) l'eau semble contenue dans un monticule pyramidal de terre, dont la porosité et la malléabilité ne pourraient permettre de former une enveloppe efficace. Le contact très évocateur entre les deux éléments reste imaginaire, puisqu'un bassin métallique contient le liquide. Au sommet, en équilibre précaire, des planches en forment le pourtour. Mais les planches sont en fait des moulages en bronze savamment patinés. Ce qui pourrait flotter se révèle lourd, ce qui est périssable se révèle imputrescible. Dans cette sculpture, les matériaux, tous modelables, moins utilisés pour eux-mêmes que pour ce qu'ils évoquent, se combinent dans un jeu d'apparences trompeuses.

Du bloc à l'espace environnant

Le terme de « sculpture » vient étymologiquement du latin *sculperre* qui signifie « tailler » ou « enlever des morceaux à une pierre ».

La sculpture moderne, comme on l'a vu avec Picasso, récuse le bloc et le principe de la taille, pour mettre en avant la transparence et la technique de l'ajout.

L'*Avio Céret*, sans masse, est un assemblage d'éléments métalliques portants.

À une distance d'une quinzaine de pas, l'axe de l'hélice coïncide avec la croisée des haubans, qui renforcent les poutres métalliques porteuses de l'architecture du musée. À contre-jour, sculpture et structure du lieu se confondent.

Dans son *Manifeste technique de la sculpture futuriste*, publié en août 1912, Boccioni proclame : « Ouvrons la figure comme une fenêtre et enfermons en elle le milieu où elle vit. ». Les *111 Avions* dialoguent avec le *Signal* (1961) d'Henri-Georges Adam, autre sculpture évidée. Mais c'est dans ses sculptures suspendues, que Riera i Arago, en convoquant à la fois le bloc (*Colors 2 U*, 2008) et les *Pénétrables* de Jesus Raphael Soto (1923-2005), fait entrer, au cœur de l'œuvre, l'espace environnant pour en proposer une autre lecture. Les baguettes métalliques, qui permettent de suspendre les petits moulages de sous-marins, strient et ponctuent l'espace. Dans *Quatre sous-marins* (2007), elles rendent la sculpture transparente, elles transcrivent l'épaisseur aqueuse où les submersibles semblent évoluer, comme des bans de poissons. Les porte-conteneurs, entrant et sortant du port, apparaissent au travers *Orange submarine*, dans une expérience phénoménologique, que Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) n'aurait pas reniée. Il y a exactement un siècle, Boccioni prédisait : « Il ne peut y avoir de renouvellement qu'en faisant la sculpture de milieu ou d'ambiance, car c'est ainsi seulement que la plastique se développera en se prolongeant dans l'espace pour le modeler ».



Le socle

Traditionnellement le socle supporte la sculpture et la met en valeur. À partir des *Bourgeois de Calais* (1895) d'Auguste Rodin (1840-1917), le socle définit l'espace de l'œuvre. Constantin Brancusi (1876-1957) en fera un élément constitutif de la sculpture.

Dans les *111 Avions*, le socle est un élément structurant, infiniment décliné jusqu'à sa disparition. L'ensemble est soutenu par un gigantesque socle, qui retrouve là son statut traditionnel. Ces œuvres s'inscrivent dans la tradition de « l'écrire dans l'espace » de Julio Gonzalez (1876-1942). Elles font écho plus exactement à la première sculpture en métal soudé : *Figure* (1928) proposé comme projet pour un monument à Guillaume Apollinaire, de Picasso.

Dans les *Îles* ou *L'immersion* (1998), le socle est poussé dans son horizontalité et l'usage de l'eau tend à le dissoudre, tout en lui conférant une profondeur imaginaire. Ces œuvres, à la lisière de la sculpture et de la peinture, entrent en résonance avec la *Nymphéa* (1904) de Claude Monet (1840-1926) de la collection permanente du MuMa.

L'échelle

D'après Rosalind Krauss (1941-), le rapport de la sculpture moderne à la monumentalité est une « histoire de l'échec ». La sculpture en fil de fer de Picasso, de dimension très modeste, porte en elle l'espace de sa transposition dans l'espace public. Mais elle perd toute émotion dans son agrandissement. En est-il de même pour l'*Avio Céret*, réplique agrandie d'un des *111 avions*? Dans la sculpture, avec l'échelle, se joue le rapport entre notre propre corps et l'espace. Pour Dominique Bozo (1935-1993), « la sculpture moderne s'empare de l'espace et du lieu comme expérience vécue ». Riera i Arago nous propose une relecture ludique et savante de la sculpture du XX^e siècle.

Riera i Arago, *Avio Céret*

© MuMa Le Havre / Renaud Dessade © ADAGP, Paris, 2013

Pablo Picasso, *Figure* (proposition pour un monument à Guillaume Apollinaire), 1908, Paris, musée Picasso

© RMN-Grand Palais / Béatrice Hatala © Succession Picasso

BIBLIOGRAPHIE

- Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*, 1994, Bordas.
- *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, 1986, Centre Georges Pompidou.
- Riera i Arago, *le rêve du navigateur*, 2011, Gallimard.

PISTES DE TRAVAIL

- L'objet
- La sculpture
- La modernité
- Le dedans / le dehors
- L'environnement : contenu ou contenant