

## L'Univers de l'espace intérieur chez Risa

Guy Habasque

Volume 24, numéro 95, été 1979

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54734ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Habasque, G. (1979). L'Univers de l'espace intérieur chez Risa. *Vie des arts*, 24(95), 40–42.

# L'Univers de l'espace intérieur chez Risa

Guy Habasque



Bien qu'elle ait déjà présenté plusieurs importantes expositions personnelles de ses œuvres à New-York, à Tokyo et à Paris<sup>1</sup> et ait participé à un certain nombre de manifestations de groupe, tant aux États-Unis qu'en Europe, Risa n'est pas encore très connue du grand public international, et cela est grand dommage. C'est qu'en effet, comme beaucoup de femmes, une certaine pudeur naturelle et une modeste volontaire l'ont fait jusqu'ici se tenir en retrait de la scène artistique. L'exposition de ses sculptures récentes, que vient de présenter la Galerie Betty Parsons de New-York<sup>2</sup> devrait, sans doute, changer cet état de choses, car Risa y révèle non seulement un tempérament artistique de plus en plus affirmé, mais aussi un aspect tout à fait nouveau de sa production, aspect qui marque même, je n'hésite pas à l'affirmer, un tournant décisif de son art.

Risa, il faut le reconnaître, s'est longtemps cherchée. Élève de plusieurs écoles d'art, L'Art Student League de New-York, le Black Mountain College, L'Atelier 17 de New-York et la New School for Social Research, toujours à New-York, elle eut, au demeurant, entre autres professeurs, des artistes aussi connus que Josef Albers, Amédée Ozenfant et William Hayter. Aucun, pourtant, n'eut vraiment d'influence sur elle. Leur enseignement lui restait finale-

ment assez extérieur et aucun ne sut, en tout cas, éveiller en elle son instinct créateur. Aucun, sauf peut-être Stuart Davis, car celui-ci, loin de vouloir exercer de l'ascendant sur ses élèves et leur imposer ses propres vues, avait le don — elle l'avoue elle-même avec reconnaissance — de les révéler à eux-mêmes en leur faisant prendre conscience de leurs propres possibilités. Cette sorte de maïeutique artistique fut en l'occurrence pour Risa le meilleur adjuvant et lui fit comprendre qu'elle devait chercher ses ressources en elle-même et non dans l'œuvre ou les idées des autres, fussent-ils des artistes prestigieux. La leçon porta si bien que jamais Risa ne voulut adhérer à une école ou un mouvement artistiques, même lorsqu'elle se sentait très largement d'accord avec certains de leurs principes. C'est pourquoi, d'ailleurs, son œuvre est en définitive difficilement classable et se situe résolument en marge des différentes tendances récentes, en dépit de certaines parentés spirituelles parfois évidentes.

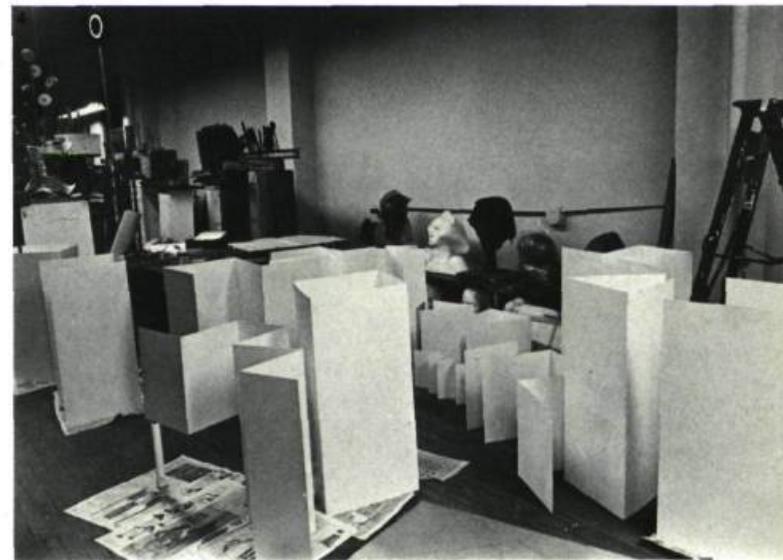
Après quelques tâtonnements figuratifs durant les années 1948-1950 — des têtes sculptées, notamment — Risa s'orienta vite vers un style plus dépouillé et relativement plus abstrait, quoique partant encore, le plus souvent, de la réalité visuelle. De cette époque date toute une série d'œuvres dans lesquelles la forme

humaine sert toujours de point de départ mais est, de plus en plus, transposée au point d'être parfois méconnaissable, l'accent étant mis avant tout sur l'importance plastique du volume. Les meilleures et les plus significatives de ces sculptures furent présentées, en 1959, à la première grande exposition personnelle de Risa, à la Galerie Alexander Jolas de New-York.

Mais bientôt, au début des années soixante, Risa découvrit toutes les possibilités plastiques qu'elle pouvait tirer d'un matériau dont elle allait user durant de longues années, le plomb. Ce furent d'abord de nombreux reliefs, de format généralement modeste, mais, cette fois, d'un style résolument non figuratif, les uns de formes relativement construites, rappelant parfois certaines œuvres de Zoltan Kemeny (celui intitulé *Terao Ko*, par exemple), mais la plupart d'apparence plus informelle, avec des sortes de boursouffures crevant souvent en forme de petits cratères dérisoires, ou bien des incisions ou des griffes labourant une surface approximativement plane. Ces reliefs formèrent l'essentiel de son exposition à Tokyo, en 1962.

Beaucoup plus originales toutefois furent, à mon sens, les œuvres suivantes qui marquent vraiment, pour la première fois, l'apport personnel de Risa à la sculpture contemporaine.

Celles-ci, il faut le souligner, se caractérisent principalement par une véritable obsession de la verticalité. Tiges de fer, tuyaux de plomb, coupés parfois par des sortes de plates-formes succes-



sives qui en rompent la monotonie, Risa les groupe de préférence en des forêts touffues et les marie souvent à des éléments préfabriqués de tout genre: écrous d'acier, petits cubes ou boules de bois, supports de bobines de fil ou même, parfois, vieux cadrans de montre émaillés et ayant perdu leurs aiguilles.

On a dit plus d'une fois que ce goût si particulier de la verticalité provenait de l'influence exercée sur elle par le paysage urbain de New-York et de ses gratte-ciel. Cela n'est peut-être pas entièrement faux mais me semble, malgré tout, un peu superficiel. Au vrai, si Risa est absolument convaincue de la similitude qui existe entre les problèmes plastiques qui se posent en sculpture et en architecture, ce sont toutes les formes verticales qui la fascinent et pas seulement celles que l'on peut voir sur le nouveau continent.

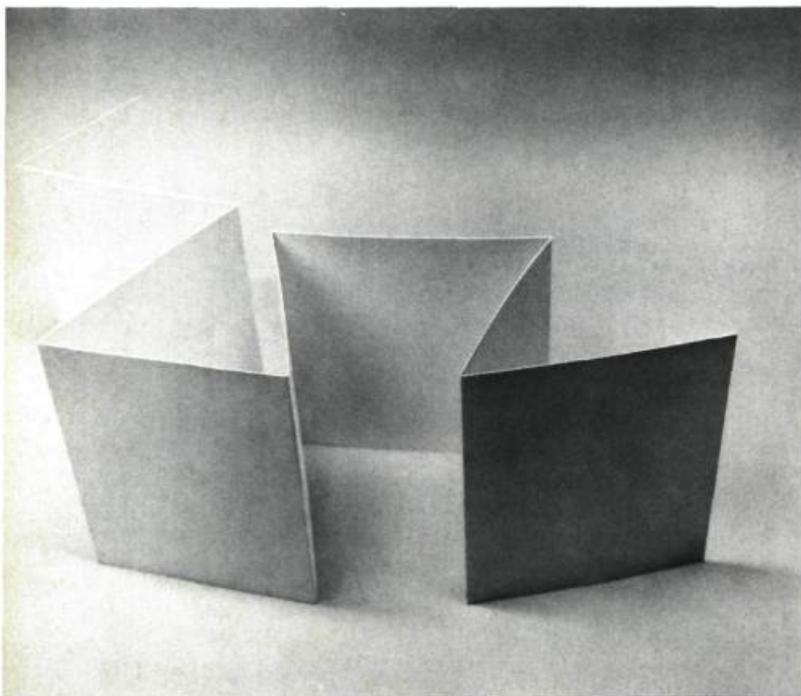
1. Le sculpteur RISA.

2. *Big C — Variation 3*, 1978.  
Métal plié; H.: 80 cm; 1 m 09; 63,5 cm.  
(Phot. Alan Rogers)

3. *Big A — Variation 1*, 1978.  
Métal plié; H.: 80 cm; 96 cm 52; 68,5 cm.  
(Phot. Alan Rogers)

4. L'atelier de Risa.

Plus largement, ce sont toutes les formes verticales visibles tant dans la nature que dans le contexte urbain qui l'entoure, et si je l'ai vue s'enthousiasmer, aux États-Unis, devant certaines constructions industrielles telles que poteaux ou colonnes d'électricité, je l'ai vue en effet saisie par une émotion esthétique tout aussi profonde devant les vénérables piliers cylindriques de l'église romane Saint-Philibert de Tournus.



5. *Middle K 1 — Variation 1*, 1978.  
Métal plié; H.: 39 cm 37; 1 m 44; 40,64 cm.

Il est vrai que le paysage urbain lui a malgré tout inspiré, vers le début des années soixante-dix, toute une série de sculptures qu'elle intitula *Circle Signals*, sculptures qui sont formées de longues tiges verticales d'acier inoxydable supportant des panneaux circulaires ou des disques d'acier peints ou émaillés de couleurs généralement très vives dont certains ne sont effectivement que des panneaux de signalisation routière ou urbaine (sens interdit, interdiction de stationner, etc.). Cette influence, toutefois, ne constituait pas à proprement parler une source d'inspiration véritable, mais bien plutôt une sorte d'accaparement humoristique et poétique de certains aspects caractéristiques de notre civilisation industrielle d'aujourd'hui. Car, là où d'aucuns ne voient que laid ou indifférence, l'œil en éveil de l'artiste sait trouver et mettre au clair la beauté cachée des formes.

C'est au début des années soixante-dix également que Risa entreprit toute une série de reliefs lumineux au néon. Là encore, elle ne fut pas la première à créer des œuvres de cette sorte. Le grand sculpteur argentin Gyula Kosice et l'Italien Lucio Fontana la précédèrent dans ce domaine, mais, contrairement à la plupart des artistes actuels, elle refusa le plus souvent le chatoiement pourtant fascinant du cinétisme pour se concentrer sur la seule richesse sensuelle de la lumière colorée, de ses effets et de son incarnation matérielle. Ce sont des œuvres à la fois très fortes et d'une conception très personnelle, la plus remarquable restant à mon sens un relief intitulé *Moving Particles* dans lequel une apparence marmoréenne due à l'introduction de particules de verre dans le tube de néon crée une sorte d'irradiation lumineuse en constant changement.

Mais le grand tournant de la carrière de Risa se situe en 1978. Depuis l'année dernière, en effet, et tout particulièrement depuis quelques mois, sa production a considérablement évolué.

Non qu'elle renie son passé, même récent, mais le centre de ses préoccupations s'est déplacé. Ce qui compte maintenant pour elle, ce qui la passionne même, ce n'est plus l'univers ambigu de la forme industrialisée ou le pouvoir créateur de la lumière électrique, mais avant tout l'expression de l'espace interne de la sculpture ou de ce que le grand esthéticien Pierre Francastel appelait fort pertinemment le «vide actif».

Certes, cet univers de l'espace interne — immatériel, mais tout aussi et même plus expressif que celui de la masse — a suscité, depuis sa découverte par les constructivistes, dans le premier quart du 20<sup>e</sup> siècle, de nombreuses explorations et a donné naissance à de multiples créations aussi neuves que variées. Toutefois, si Risa l'aborde à son tour, c'est sans aucun ressouvenir des voies déjà tracées et avec une originalité totale provenant de ce qu'elle vit intensément sa propre découverte sans jamais recourir à des solutions antérieures.

Ce n'est pas après de longues recherches, il convient d'ailleurs de le souligner, ou à la suite de spéculations abstraites que Risa découvrit ce nouvel univers. En fait, il s'imposa à elle de lui-même, sans qu'elle ait rien calculé auparavant. «Peut-être, parce qu'en essayant de réaliser mes choses en métal, confie-t-elle, je dois utiliser une machine à plier. Pour me faire à la machine et pour que mes choses soient exécutées, chaque fois qu'il est possible, sans attachements de soudure, j'ai commencé par utiliser de grandes feuilles de papier que je pliais et que je courbais d'avant d'arrière — que je manipulais. En les regardant, je me suis rendu compte tout à coup que mes choses commençaient à avoir une vie intérieure propre ou, plutôt, devrais-je dire, une *forme interne*.»

Au reste, rien de théorique chez elle, aucun calcul mathématique, mais bien plutôt l'appréhension purement sensible de la forme et de l'espace qu'elle détermine. «Je veux marier, affirme-t-elle encore, la forme plate et pure avec ce qui est aujourd'hui devenu un mot sale — l'esthétique — afin de rompre l'espace de façon qu'il y ait mélange du froid et du chaud — l'acier froid dans sa pure blancheur coupant l'espace avec une sorte d'émotion — avec le sens que les choses sont ce qu'elles sont parce qu'elles ont *raison* — et non parce qu'elles sont conformes à une formule. J'essaie de sortir de la *formule* et, pourtant, de faire *marcher* les choses — j'ai aimé bien des points de l'Art minimal. Mais, maintenant, je souhaite du nouveau.»

Ce «something else» n'est autre en définitive que le produit d'une sensibilité plastique foncièrement originale qui, délaissant le monde des formes extérieures directement visibles, s'attache à traduire le monde des relations spatiales déterminé par les différentes directions et l'agencement des plans s'articulant en plis successifs. Risa définit elle-même ces nouvelles œuvres comme des «variations sur un pli, avec une dimension supplémentaire», et avoue «qu'une interruption valable dans un double courant de lignes, de formes, est pour [elle] une surprise d'ordre esthétique». Rarement, en tout cas, l'expression de «nécessité intérieure» employée par Kandinsky a mieux mérité de s'appliquer à un univers plastique.

J'ajouterais que, par leur verticalité volontaire et par la nature de l'espace qu'elles détermineront, ces nouvelles sculptures de Risa, en plus de leur caractère spirituel, se présentent comme de véritables architectures en réduction, et il me semble personnellement qu'en les développant à une plus grande échelle, celles-ci s'intégreraient particulièrement bien à des ensembles architecturaux auxquels elles pourraient fournir une sorte de contrepoint plastique de haute qualité. Je ne doute pas qu'un architecte veuille bientôt entreprendre une expérience aussi tentante et capable d'aboutir à une véritable osmose entre les deux grands arts de l'espace.

1. A New York, aux Galeries Alexander Jolas, en 1959, et Betty Parsons, en 1975; à Tokyo, à la Galerie de Tokyo, en 1962; à Paris, à la Galerie Facchetti, en 1968.
2. Du 17 avril au 5 mai 1979.