

Alain KIRILI

**26 juin
16 septembre
1985**

Alain KIRILI au Musée Rodin 1985

Peu d'artistes sont aussi sensibles qu'Alain Kirili à la grandeur de la tradition : et pourtant, aucun n'est moins intimidé par elle. Dans le cadre du Musée Rodin, Kirili sera entouré de chefs-d'œuvre de la sculpture moderne (Les Bourgeois de Calais, le Monument de Balzac) qu'il tient en haute estime. Or, il s'est aussi rendu compte qu'il ne rendrait pas authentiquement hommage à Rodin en se contentant de présenter une prudente sélection de ses œuvres les plus connues, pour les disposer discrètement à côté des réalisations du maître. Il a donc au contraire préféré se réclamer pleinement de cet aspect de l'œuvre de Rodin qui a toujours été finalement pour lui le plus riche d'inspiration : le courage, la volonté clairement affirmée d'un artiste qui sait prendre des risques.

En 1898, Rodin n'envoya au Salon que deux œuvres : Le Baiser, alors récemment taillé dans le marbre, et le Balzac, dont il venait juste d'achever le modelage en plâtre et qu'il présenta comme tel. D'un côté, le public pouvait voir l'artiste continuant de perfectionner le style qui avait fait sa renommée. De l'autre, il était confronté à quelque chose de radicalement nouveau : une sculpture monumentale qui ne ressemblait à aucune autre, qui s'aventurait sur un terrain artistique inconnu. Au-delà du risque consistant à exposer le Balzac tel quel, Rodin avait en plus le courage de mettre en lumière sa propre évolution, son changement d'esprit, par le seul fait de limiter sa participation à ces deux réalisations fortement contrastées. En 1985, à un moment décisif – maturation et transformation – dans sa propre carrière, Kirili a choisi de se présenter au public parisien avec seulement trois sculptures, toutes les trois appartenant au travail de l'an dernier : tout d'abord, la nouvelle version d'une œuvre déjà connue, faite de pièces multiples, Commandement ; en second lieu, une sculpture dont les éléments renvoient au travail antérieur de Kirili, mais dont la forme et la disposition d'ensemble sont nouvelles, Générations ; enfin, une œuvre nouvelle, de bronze massif, Nudité, qui s'appuie sur des réalisations moins connues de son activité antérieure pour produire une forme étonnamment différente de tout ce qu'il avait fait auparavant. L'affirmation que l'artiste énonce dans le choix de ces trois pièces est à bien des égards aussi éloquente que ce qui s'exprime dans chacune prise isolément. Il s'agit là d'une exposition qui met en évidence l'évolution même de Kirili, la richesse des possibilités dont s'ouvre son avenir de sculpteur, ainsi que la nature de la création et de la maturation artistique telles qu'il les conçoit.

Commandement

Sous sa forme initiale, de dimension moindre et sans addition de peinture, Commandement date de 1980. Dans sa conception de base, il s'agit d'une œuvre tout à fait révélatrice de la position originale de Kirili, en tant que se rejoignent en lui deux mondes créatifs. Le vocabulaire géométrique de l'ensemble, sa dispersion à même le sol, sans socle, suggèrent d'abord les aspects sous lesquels cette œuvre s'inscrit dans le contexte de la sculpture moderne, telle que celle-ci s'est développée à New York durant les deux dernières décennies. Mais dans Commandement, ces formes font intervenir un réseau d'enjeux très différents – voire opposés – de ceux qui caractérisent les orthodoxies dominantes de la sculpture américaine d'avant-garde en général, et du Minimalisme en particulier. Commandement met en jeu la valeur symbolique de formes fondamentales, et notamment le monde des glyphes, des signes et des textes, d'une manière qui évoque non seulement la fascination de Kirili pour les anciennes écritures, mais tout aussi bien ses liens avec le milieu culturel parisien, celui de Roland Barthes et de Philippe Sollers. Ici comme ailleurs, Kirili s'est attaché à mettre en rapport les deux « bords » de son expérience transatlantique, faisant ainsi se rencontrer, de manière particulièrement féconde, ces univers visuels et intellectuels que constituent respectivement New York et Paris.

Il est possible que Commandement renvoie obliquement à des sculptures « écrites » antérieures, comme *The Letter* de David Smith. Mais l'œuvre de Kirili apparaît finalement tout entière investie par la puissance de l'équilibre personnel qui s'y manifeste, entre la tradition et l'ambition, le reconnu et l'expérimental. L'œuvre en question a été produite de manière sérielle, par variation des éléments et de leurs dispositions. Ce qui y est recherché n'est pourtant pas de l'ordre des types de permutations mathématiques qu'on retrouve dans l'art minimaliste. On a affaire dans Commandement à un autre mode d'intégration de la multiplicité-dans-l'unité, qui semble se modeler sur un langage écrit, lui-même conçu comme un système tout à la fois régulé et souple, abstrait et pourtant porteur d'un sens s'engendrant et se communiquant d'une époque à une autre, d'une culture à une autre. Face aux damiers aplatis des sculptures au sol du Minimalisme, Commandement oppose la réfutation de son échiquier, dont l'affirmation se dresse depuis l'espace plan du sol, et qui évoque l'autorité de la forme symbolique dans l'histoire spirituelle de l'humanité. Cette

sculpture-« texte » est tout à la fois de l'ordre de l'Ancien Testament et du Post-Minimalisme : vénération, d'une part, et révolte d'autre part.

Ceux qui ont vu les premières versions de Commandement se souviennent de cette présence pleine de densité, de gravité, produite par les sombres pièces de métal se détachant sur la clarté des planchers de bois. En choisissant d'agrandir l'œuvre, et de peindre en blanc les éléments qui la composent (c'est à l'exposition du Musée Rodin qu'est montrée pour la première fois cette version transformée de Commandement), Kirili a considérablement modifié son impact. Et tout particulièrement quand elle apparaît ainsi confrontée à la variété d'un environnement extérieur, à l'air libre, la nouvelle œuvre à laquelle nous avons affaire semble d'ordre plus architectural, et elle acquiert une luminosité et une clarté dont elle était antérieurement dénuée. La forme du saut, de l'élan s'arrachant au sol, commence d'apparaître de manière plus marquée.

La question de la dimension est pour Kirili d'une importance cruciale, et ses œuvres récentes témoignent de manière caractéristique d'une tendance générale à revêtir des dimensions plus grandes (de même que d'un intérêt croissant pour les conditions particulières de la sculpture en extérieur). Mais la présente version de Commandement ne se réduit nullement à la seule extension spatiale des précédentes, à la façon de nombreux sculpteurs modernes qui re-produisent régulièrement leurs œuvres sous des formes agrandies ou réduites. Il s'agit au contraire ici pour Kirili, de ré-examiner et de transformer une conception existante, et de répondre ainsi à une nouvelle série d'exigences concernant la lumière, l'espace et le rapport à celui qui regarde. Cette volonté de Kirili de progresser dans cette voie, en reconsidérant l'œuvre antérieure pour lui ouvrir de nouvelles perspectives, est un des aspects qui définissent le mieux sa production des dix-huit derniers mois. Venant après une période relativement longue de progression régulière sur des voies bien définies, la période récente se caractérise comme un moment de renouvellement et d'extension, qui a vu les éléments des œuvres passées se redéfinir : tout d'abord par les changements qui les ont affectés sur le plan de la couleur, de la dimension et de leur nouveau contexte, tandis que dans le même temps ils sont repris pour reproduire une œuvre ouverte, vivante, et d'une complexité formelle particulière, sans précédent à ce jour dans la sculpture de Kirili. Ces nouvelles perspectives apparaissent de manière encore implicite dans la nouvelle forme de Commandement ; elles se révèlent davantage encore dans Générations.

Génération

David Smith a réalisé autrefois une sculpture soudée à valeur autobiographique (Voltri XIX, 1962), qui ressemblait à un établi, et qui intégrait quelques-uns des outils qu'il utilisait pour travailler le métal. Avec sa forme tabulaire et sa référence là aussi autobiographique, Génération n'est pas sans faire penser à cette œuvre de David Smith ; mais il s'agit davantage ici d'un « établi » symbolique, image du labeur autant conceptuel que physique de l'artiste. Génération articule un déploiement complexe de sculptures plus petites – des pièces tirées de la série Commandement, ainsi que des œuvres de fer martelé de dimensions diverses – réunies dans une composition dont le rythme et le registre émotionnel, de même que son approche générale de l'unité formelle, sont tout à fait nouveaux par rapport à ce que nous connaissons déjà de Kirili.

Certes, si nous pensons à sa production des deux dernières années, nous aurions trouvé toutes les pièces individuelles réunies sur le plan supérieur de Génération : mais elles auraient alors été présentées comme autant de conceptions distinctes, isolées, et empreintes d'une sorte de dignité austère. Dans le cas présent, elles sont au contraire assemblées, redispuestas, réorientées et repeintes pour former une composition marquée par la vivacité de son tempo, la luminosité de son ouverture, et un type d'autorité à la fois plus souple et plus complexe. La solennité liturgique de telles ou telles œuvres précédentes, elles aussi de groupes (comme Cortège, récemment entrée dans la collection du Musée d'Art Moderne), suggérait la résonance profonde et l'ordonnance régulière des chants grégoriens ; c'est bien parfois aux mêmes « notes » que nous avons affaire ici, mais leur disposition d'ensemble se rapproche davantage du jeu subtil qu'on peut trouver dans une rigoureuse improvisation de jazz. Génération révèle ainsi implicitement une nouvelle liberté, et l'intégration de toute une richesse picturale. Cette même conception apparaît de manière encore plus évidente dans une autre série de grandes sculptures assemblées et soudées, entreprises en avril 1985 ; celles-ci feront en effet intervenir d'importants éléments plans perforés pour assurer la transparence, une large utilisation de couleurs vives, et un contraste délibéré entre les matériaux et les surfaces.

Dans ces nouvelles œuvres, nous voyons Kirili agir pour la première fois en compositeur, au sens fort du terme. Ses autres sculptures à pièces

multiples, comme Commandement ou Cortège, se caractérisaient par la cohérence interne qui présidait à l'assemblage des éléments dans leur dimension, leur forme et leur couleur. Le sculpteur commence maintenant à explorer l'hétérogénéité, tirant de nouvelles idées de son stock de formes familières, et développant un dialogue devenu plus riche entre diversité et unité.

Le titre, Générations, est heureusement choisi. Si Commandement suggérait les structurations propres aux langages et aux textes, l'ordonnance présentée ici fait davantage penser à celle d'une réunion de famille. La concordance des parties ne dépend plus simplement d'un principe de ressemblance, ni d'une comptabilité logique dans la dimension ou la couleur. La sculpture intègre au contraire des présences individuelles fort différentes – tout un spectre de « personnalités » et de « corps » maintenus ensemble par des liens profonds. Cette diversification des éléments est basée sur l'idée de « mariage » entre parties disparates, et sur celle de croisement entre éléments « génétiques » fondamentaux. Le titre réfère également à la création (choses produites, vie engendrée) et à la continuité (la succession des descendants dans un arbre généalogique) –, deux principes qui ont toujours été étroitement liés dans l'idée que Kirili se fait de l'art. Pour lui, en effet, la création n'a jamais entraîné le rejet de la continuité ; il s'est toujours nourri du grand art des époques passées, comme des formes antérieures de la sculpture moderne. Générations semble ainsi également nous parler d'une notion à l'œuvre dans la maturation personnelle de Kirili : le nouveau surviendra non pas en éludant l'expérience passée, mais en l'incorporant, en ré-imaginant ses possibilités inexploitées. Une simple réorientation dans notre façon de voir le familier – comme dans ce geste de Kirili inversant une pièce de Commandement pour en faire un élément de la base de Générations, sur la droite – peut être le point de départ d'inventions tout à fait surprenantes, inattendues.

Nudité

Quelles que puissent être les transformations qui marquent Générations ou la nouvelle version de Commandement, ces sculptures seraient sûrement reconnues comme des œuvres de Kirili par quiconque est un tant soit peu familier du travail de l'artiste. La troisième des sculptures présentées ici, le grand bronze Nudité, causera incontestablement un choc à tous ceux qui ont suivi la carrière de Kirili. Cette sculpture difficile, modelée comme dans un geste de défi, est de loin la plus audacieuse de toute son œuvre récente.

Inévitablement, il y aura ceux qui verront dans la surface intensément modelée de Nudité une sorte d'expressionnisme, et qui en déduiront inconsidérément que le sculpteur se conforme ici aux tendances récentes de la peinture. Ce serait là un jugement à courte vue, une erreur d'appréciation qui ignore non seulement tout un pan de l'activité de Kirili durant la dernière décennie, mais également la signification entièrement différente que revêt l'« expressionnisme » dans la tradition moderne.

Pendant des années, l'activité la plus connue de Kirili a été sa sculpture verticale de métal martelé. Or, durant tout ce temps, il n'en a pas moins continué de manifester un intérêt constant pour le modelage ; et ceux qui ont visité son atelier au cours de la dernière décennie, ont pu y prendre connaissance de tout un travail de modelage, moins souvent exposé, de terre cuite. L'inspiration qui préside à l'œuvre de fer sombre tend à être masculine et sévère, adoucie seulement par la courbure sensuelle qui s'inscrit aux points d'impact du forgeage. A l'opposé, les pièces de terre cuite, plus ramassées sur elles-mêmes que verticales, sont beaucoup plus actives, nerveuses, dans leurs surfaces mêmes. Intensément manipulées, souvent marquées par leur riche tonalité de couleur chair, elles sont investies d'une forme plus féminine et d'une énergie tout à fait différente. Les pièces forgées prennent naissance dans un monde de feu et de noirceur, marqué par cette violence économiquement décisive du métal contre le métal. A l'opposé, les terres cuites irradiant la chaleur de la main, elles nous parlent des pressions qui s'exercent dans la prise et l'étreinte, elles palpitent de la sensation-même qu'offre la terre souple et flexible. L'austérité laconique des traces inscrites à coups de marteau dans le métal, fait alors place à des investissements pulsionnels plus complexes, qui passent par cette façon de pétrir, gouger, étendre et resserrer la matière humide et malléable.

Dans un sens, Nudité constitue un aboutissement de cet amour constant du modelage, transposé maintenant à une échelle entièrement différente (les dimensions de la sculpture sont déterminées par la hauteur maximale qu'est susceptible d'atteindre le corps de l'artiste), pour donner lieu ici à une verticalité de menhir. Pourtant, il suffit d'observer même brièvement la surface de la sculpture pour y remarquer une énorme variété de marques gestuelles : non seulement celles correspondant à l'action directe de la main, mais aussi celles de toute une série d'instruments – martelage du maillet, éminçage du couteau. Beaucoup plus que dans le travail de la terre cuite, le modelage est ici équilibré par une constante opération d'évidement, et la diversité des gestes conduit ainsi à une grande complexité rythmique.

La surface incroyablement active de Nudité fait écho non pas tant au modelage tumultueux et troublant de Rodin, qu'à celui plus analytique, anti-naturaliste, de Matisse. Et si Nudité peut être perçue comme expressionniste, c'est dans le même sens où l'on pourrait employer ce terme pour qualifier le modelage de Matisse – non dans le sens d'un étalage à bon marché de l'émotion, mais dans celui d'ambitions plus complexes, qui mettent en jeu une sensation profonde de la vie, alliée au sentiment d'avoir à analyser la forme et les moyens de l'art qu'on pratique.

L'expressionnisme de Nudité renvoie aussi bien à la tradition de l'abstraction gestuelle propre aux artistes de l'école de New York. Kirili a toujours eu une profonde admiration pour les peintres américains de l'Expressionnisme Abstrait, comme Clyfford Still, Jackson Pollock, Barnett Newman et Willem De Kooning. Mais ce n'est que très rarement – comme dans le cas exceptionnel des Here One de Newman –, que Kirili a pu rencontrer une sculpture incarnant la puissance de ces réalisations picturales. La magnifique production de David Smith, par exemple, a son origine dans d'autres traditions, qu'on retrouve chez Picasso et Gonzalez, et ne renvoie que de manière indirecte aux performances de l'expression gestuelle spontanée qui était au premier plan de l'art d'avant-garde dans la décade qui a suivi la Deuxième Guerre mondiale. De Kooning a lui-même fait de la sculpture dans la période récente, mais comparés aux peintures de l'artiste, les résultats en apparaissent à proprement parler plus figuratifs, et par ailleurs, ils ne sont pas sans avoir été compromis par la transformation mécanique de leurs dimensions (celles-ci ont en effet été agrandies par des artisans à partir des maquettes du peintre). D'autres sculpteurs, comme Nakian, Di Suvero et Chamberlain, ont également tenté de faire passer le sens du geste pictural dans une spatialité tri-dimensionnelle. Mais l'impression prévaut chez Kirili que dans une large mesure ce défi n'a pas été véritablement relevé, et que les possibilités d'une sculpture authentiquement abstraite et gestuelle, en grande dimension (l'équivalent sculptural de la toile de superficie supérieure à la taille habituelle de la peinture de chevalet), ont encore à être concrétisées.

Il serait toutefois erroné d'essayer d'« expliquer » Nudité en se contentant de situer stratégiquement cette œuvre dans le cadre de telle ou telle

tradition, sans tenir compte de sa dimension profondément subjective et de ses motivations autobiographiques. La surface intensément modelée de *Nudité* répond chez l'artiste à son désir fortement éprouvé – mais qui n'est que partiellement conscient – de franchir les limites de ses créations antérieures. Comme pour l'addition de la couleur au métal forgé, le surgissement de cette prévalence du modelage signale chez Kirili un intérêt nouveau pour le sensuel et le vivant, qui nous fait passer de la solennité profondément intériorisée caractéristique des œuvres antérieures, à une confrontation plus ouverte avec l'espace et le spectateur.

L'impact de *Nudité* est à coup sûr profondément dérangeant, et sous bien des aspects. Nettement abstraite, la pièce n'en offre pas moins, par les variations-mêmes qui marquent sa surface, une orientation « devant-derrrière » qui lui confère une présence figurative obsédante, même si très allusive. Tout désir d'identifier purement et simplement la forme avec notre corps est puissamment écarté par la sculpture elle-même ; et pourtant, il y a comme un courant plus profond, encore accru par la dimension dominante de la pièce, qui fait que sa forme nous habite de toute la force de son énergie, un peu comme un dolmen. Depuis de nombreuses années, Kirili a accepté de jouer le rôle d'un maverick, comme on dit en américain, d'un réfractaire insistant sur les valeurs symboliques et les enjeux de la religion et de la tradition, à une époque où ces questions étaient loin d'être à la mode. Mais jamais dans sa carrière il ne s'est aussi nettement dégagé du vocabulaire déjà connu de la sculpture moderne, autant que des conventions contemporaines de la beauté. C'est à la lumière de ce choix qu'il faut entendre le titre : celui-ci ne renvoie pas seulement au nu comme motif traditionnel dans la sculpture, mais plus largement à l'idée d'un dévoilement complet – *nuda veritas*, mon cœur mis à nu –, opposé à toute forme d'occultation ou de dissimulation. Le thème ici traité répond tout à fait à l'exigence maintenue de longue date par Kirili, de joindre le sensuel au symbolique, de mettre en valeur dans les choses humaines le lien nécessaire entre une pleine et entière expérience physique de la vie et les enjeux métaphysiques les plus sérieux – sexualité et sacré, création et régénération.

Les confrontations de Kirili à des exigences potentiellement conflictuelles ont toujours été pleines de tensions : comme par exemple pour la rigueur conceptuelle de la récente avant-garde, face à l'héritage tout de sensualité caractéristique de l'art européen, ou encore face à l'autorité imposante des grandes religions de l'Asie ; de même, entre cette immédiateté de la sensation de plaisir physique fournie par les matériaux et les manipulations du sculpteur, associée à une attention toute particulière pour l'activité intellectuelle de l'époque. Dans les œuvres antérieures de Kirili, cette tension s'exprimait par ces barrières qui tendaient à séparer rigoureusement les uns des autres les modes d'expression – notamment le modelage par opposé au forgeage ; de même, dans la gravité générale des pièces, qui excluait l'addition de la couleur ou tout autre aménagement d'ensemble que l'assemblage au plus haut point solennel de formes semblables. En brisant ces

barrières, en donnant plus d'importance dans sa création au rôle de la couleur, du modelage, de l'assemblage, Kirili semble s'orienter vers une attitude qui allie le maintien du sérieux de sa sculpture à la plus risquée et à la plus féconde des expériences humaines, celle de la jouissance. L'exposition ici présentée comporte toutes les caractéristiques essentielles, à commencer par celle du courage, d'un moment décisif.

Je ne puis qu'ajouter ceci : c'est pour moi un grand plaisir de savoir que cette exposition, qui marque un tel pas en avant dans une carrière déjà assurée d'une large notoriété, aura lieu dans les jardins de l'Hôtel Biron, où je me suis si souvent promené avec Alain Kirili, conversant avec lui de la grandeur de Rodin, des problèmes de la sculpture moderne, des plaisirs, sensuels et intellectuels, de l'art. Cet été, Paris pourra ainsi librement partager ce bonheur, autrefois réservé au cercle privé des amis, de rencontrer Kirili chez Rodin.

*Kirk Varnedoe
(Traduit par Jean-Louis Houdebine)*