

La rencontre ou Bonjour monsieur Kirili

Patrick Ramade

Trente ans de modelé ! C'est en effet au cours de cette longue période qu'Alain Kirili a entretenu avec cette pratique élémentaire de la sculpture une relation intime, directe et nécessaire. Le fait est exceptionnel, pour un sculpteur abstrait, de manifester ainsi son attachement à une tradition ancestrale, celle-là même dont les artistes de sa génération ont cherché à se couper radicalement, comme pour ne pas céder à la tentation de saisir la terre, de la caresser et d'accepter sa complicité.

Carpeaux a, lui aussi, manié la glaise avec volupté, et a consacré à l'esquisse modelée une part insigne de son génie, au point d'en faire un genre à part entière. C'est avec la terre qu'il matérialise ses premières idées de sculpture, presque toujours nées de l'observation de la vie. Mais surtout Carpeaux agit dans l'urgence, ses terres sont sans reprises, la trace des doigts y demeure visible, touchant témoignage de l'émotion qui l'a engendrée. C'est cela qui marque profondément Alain Kirili : laisser à l'impulsion toute sa chance.

Carpeaux est l'héritier d'une tradition académique qui impose la division du travail. L'élaboration d'une œuvre implique une succession d'étapes qui s'enchaînent naturellement : esquisse dessinée, puis esquisse en terre modelée, modèle préparatoire, modèle original, etc. Passé dans l'ensemble des moules de la formation traditionnelle, Carpeaux est rompu à tous les types de concours où les différents stades de la création sont contrôlés, jugés et évalués. Il sait l'importance décisive du premier jet, de l'expression première. Ses créations les plus fameuses : le *Pêcheur à la coquille*, *Ugolin*, *La Danse*, sont toutes précédées de nombreuses études préparatoires, dessinées ou modelées, mais jamais peintes¹. À ce titre la collection du musée de Valenciennes est exemplaire, on y trouve les premières pensées d'œuvres monumentales, les esquisses inspirées par l'observation de l'intimité familiale, les études de pure virtuosité, les thèmes religieux. À l'extrême fin de sa vie, sur son lit de mort, Carpeaux demanda un crucifix ; on lui proposa un objet de facture médiocre et il s'écria : « Comme ils l'ont arrangé ! ». La réaction de l'artiste l'avait emporté sur celle du croyant².

Ces terres modelées constituent assurément pour le grand sculpteur une part importante de sa modernité. Elles témoignent, de la façon la plus pure, de la capacité de l'artiste à traduire la vie sous toutes ses formes : du sourire jusqu'aux larmes, de la naissance jusqu'à la mort. Les esquisses de Carpeaux, comme celles de tous les grands sculpteurs qui se sont adonnés à elles, de Donatello à Rodin, dégagent un caractère intemporel. La pureté du matériau, la franchise du geste, l'effort de synthèse confèrent à ces œuvres un incontestable air de parenté.

Les modelés d'Alain Kirili s'inscrivent dans cette filiation, mais avec cette différence notable qu'ils sont absolument autonomes, en aucune façon il ne s'agit d'œuvres préparatoires destinées à l'élaboration d'une œuvre en devenir. Le bloc de terre, prestement travaillé, porte tous les stigmates d'un combat où les masses enchevêtrées, agglutinées, deviennent expression, jouant le rôle des boulettes et des colombins des modelés traditionnels. Kirili ne dessine pas ses sculptures, il les porte en lui. L'exécution en est très rapide mais en même temps l'aléatoire y a peu de place. Même à la forge, comme le montre le film de Jean-Paul Fargier³, les gestes s'enchaînent avec une précision et une maîtrise étonnantes. Le but à atteindre, l'œuvre à accomplir semblent clairs et évidents. Seule l'abstraction permet cette liberté. Carpeaux malgré lui, dépend toujours d'une réalité qu'il doit restituer.

Les œuvres de cette exposition ont été choisies pour leur capacité à dialoguer, c'est-à-dire à se parler, à réagir et à se répondre. On l'a compris, en aucun cas il ne s'agit d'une commande, au sens d'un préalable à la création librement consenti, mais plutôt d'un choix opéré dans un ensemble important, avec la volonté de mettre en évidence une constante, une évolution, une diversité (sans doute ce fameux élan vital si caractéristique de Carpeaux). Le projet prend alors à son compte toutes les vertus d'une rétrospective. C'est bien aussi de cela qu'il s'agit, puisque depuis le premier modelé jusqu'aux toutes récentes cires, trente ans se sont écoulés. Trente ans au cours desquels les terres cuites apparaissent régulièrement, comme un contrepoint féminin à la rectitude masculine des sculptures en fer de Kirili. On retrouve dans quelques pièces modelées ce besoin d'espace, cette quête d'infini si caractéristique des fers travaillés à la forge. C'est sans doute pourquoi *Allegro I*, *Le Feu aux poudres*, la série des *Noces*, comportent des éléments métalliques. Pour Alain Kirili, le métal et la terre ne sont pas choisis uniquement pour leur qualité de matériau : une complicité doit s'établir avec le sculpteur, et elle dépend étroitement d'un climat, d'une atmosphère. Ainsi Kirili travaille le fer aux États-Unis ; il est alors proche de David Smith, des gratte-ciel. Mais c'est à Paris qu'il manie la terre. Ce dialogue sensuel, ce corps à corps avec le matériau ne peut s'établir que dans la ville qui l'a vu naître, près de Carpeaux, de Rodin. Cette dualité sied bien à l'artiste. Alain Kirili aime, en effet, rappeler cette phrase de Descartes : « Me tenant comme je suis, un pied dans un pays et l'autre en un autre, je trouve ma condition très heureuse en ce qu'elle est libre. »

Les terres modelées de Kirili sont toujours pleines, cuites dans la masse. Il a fallu toute la force de persuasion du sculpteur pour mettre au point avec son céramiste une technique qui permette de cuire des blocs de terre aussi compacts et massifs. Avant son passage au four, la terre est asséchée pendant plusieurs mois. Elle garde ainsi intacts les traces des doigts de l'artiste, les mouvements de sa main, de ses poings et bien sûr de ses outils. Avec quelle émotion ne trouve-t-on pas aussi dans les terres cuites de Carpeaux ses empreintes digitales !

Kirili a réussi à conférer au genre que constitue le modelé une dimension spatiale inédite. En jouant subtilement des socles et en multipliant le nombre des pièces, il a su donner à ses terres un développement jusque-là réservé aux œuvres en métal ou en pierre. Les trois séries de pièces exposées à Valenciennes sont tout à fait exemplaires de cette démarche : *La Vague* (1988), qui présente douze terres modelées sur des colonnes de métal peintes en noir préfigure deux autres séries : *Harlem's rythms* (1991-1992) et *Divertissement* (1992/2002),

fig. 25, fig. 49

fig. 36

fig. 51, fig. 44

où les terres sont posées sur des socles en bois à la forme beaucoup plus traditionnelle.

Les rencontres que nous avons eues au sein du musée, tout au long de cette année au cours de laquelle le projet a mûri, ont été jalonnées de découvertes, de moments d'exaltation. Nous avons progressivement réalisé avec bonheur qu'un véritable dialogue s'instaurait entre les deux œuvres. Ce rapprochement physique, nous l'avons d'abord « expérimenté » avec toute l'appréhension d'un scientifique qui, en laboratoire, met à l'épreuve une réaction chimique. Mais l'expérience eut une autre conséquence puisque la perspective d'effectuer un choix dans son œuvre, et surtout cette rencontre au sommet avec Carpeaux, ont ouvert des voies inédites chez Kirili. Les cires sont alors apparues. Le dialogue avait aussi un effet catalyseur ! Des cires de trois couleurs (naturelle, brune, rouge), ramollies par la chaleur, agglomérées et modelées du bout des doigts. Leur coloration très chaude accentue leur rythme flamboyant, ce mouvement insaisissable de flamme de chandelle toujours mouvante, au gré de l'air et du vent. Cet ensemble apparaît pendant l'été 2001. À cet instant précis, Alain Kirili a en tête les modelés de Carpeaux de la collection de Valenciennes, dont il a rapporté des photographies. Cette série de cires allait donner naissance, au cours du mois de janvier 2002, à un bronze qui mérite mieux que jamais son qualificatif de cire perdue. Cette pièce unique, *Plaisir d'amour*, est la descendante directe de la série des cires, par sa forme générale et cette aspiration à la légèreté, ce besoin d'élévation, auxquels les masses puissantes des modelés de terre ne nous avaient pas habitués. Elle a fait l'objet d'une patine savante où les différentes nuances de vert et les recherches de matité prennent une saveur particulière ponctuée de rehauts rouges.

Les quelques cires placées dans la grande vitrine des terres cuites de Carpeaux permettent une confrontation des plus saisissantes. On cherche alors les correspondances, les équivalences entre les formes et les matériaux à la fois si proches et si différents : grâce, légèreté, rythme des pleins et des vides. Une vraie connivence s'instaure... Or, de façon troublante parfois, en particulier lorsque l'on considère la juxtaposition de la première esquisse de Carpeaux pour le fronton de l'hôtel de ville de Valenciennes et de la terre cuite en forme de bas-relief *Féminité* de Kirili. On a véritablement l'impression que la pièce de Kirili constitue la toute première idée de Carpeaux, tant les œuvres se parlent et se répondent. Pourtant, il exécute ce modelé en 1998, époque où il ne connaît pas encore cette étude de Carpeaux.

Carpeaux n'a modelé la cire qu'exceptionnellement⁴, et surtout il a travaillé ce matériau à la manière de ses terres, c'est-à-dire sans tenir compte de sa spécificité, ce qui constitue l'attitude commune des artistes jusqu'aux recherches de Medardo Rosso. Les quelques cires connues de Carpeaux relèvent du même traitement de la forme et des mêmes recherches d'effets que ceux obtenus dans ses terres.

La couleur, essentielle dans les cires de Kirili, est devenue très tôt une composante de la force d'expression de ses modelés. C'est en 1982, avec la série *l'vresse*, que les glaises aux teintes naturelles (beige, rose, gris, brun) apparaissent. Le vert fait irruption en 1998, deux ans plus tard un bleu ciel vient rompre la tendresse d'un beige rosé, proche de la carnation. Kirili se ferait-il peintre ? Non, car ce bleu n'apparaît en aucune façon comme appliqué sur la forme, il est franchement dans la masse, faisant corps avec elle. Cette « tentative » de la

polychromie se décèle nettement dans une pièce comme *Duende* où, sur une forme massive verte, Kirili a posé, avec les doigts, des couleurs très franches : blanc, noir, rose, rouge. Placée dans la perspective de la *Descente de Croix* de Rubens, au musée de Valenciennes, elle se métamorphose en une sculpture baroque maculée de sang (comme le corps du Christ du même Rubens) et évoque assez précisément la forme puissante d'une Pietà. Mais l'intérêt de Kirili pour la couleur ne s'arrête pas là, celle-ci peut aussi intervenir comme une valeur ajoutée. Avec un propos presque démonstratif, il a ainsi rehaussé de traits colorés au pastel et au fusain plusieurs épreuves en plâtre d'un même modèle, *Nudité*. Le but étant précisément de mettre en évidence le rôle de différentes couleurs dans la perception de la forme.

Ce recours à la couleur ne pouvait manquer de devenir un sujet de dialogue entre Kirili et Carpeaux. Si l'activité de peintre de Carpeaux est désormais bien connue⁵, le rôle de la peinture chez Kirili ne se pose pas dans les mêmes termes. Sans doute vaudrait-il mieux parler de *couleur*. Dans les œuvres en trois dimensions bien sûr, mais aussi dans celles en deux dimensions, notamment les dessins. Quatre ensembles inédits en sont présentés à Valenciennes. Le plus ancien, *Enlèvement*, date de 1986 : il est contemporain de la série *Message*, ou encore de celle nommée *Sans titre*. Monumentales formes dressées (membres, doigts, phallus ?) surgissant d'un horizon imaginaire. Peintures dans leur expression gestuelle, mais peintures qui refusent la couleur. Ce parti pris de noir qui se détache brutalement sur les grandes feuilles blanches ne peut masquer une parenté évidente avec les grandes œuvres en fer forgé de l'artiste des années quatre-vingt.

Les séries *World Trade Center 9.11* et *Allegro* appartiennent à un univers radicalement différent, par la technique bien évidemment – sanguine, fusain, pastel, adoucis par l'estompe –, mais surtout par l'inspiration. Nous sommes ici dans un univers de féminité, de sensualité, de caresses et de douceur. Alain Kirili, dans notre entretien (voir ci-après), parle de la réaction instinctive à une pulsion de mort qui a présidé à leur création et de cette ivresse de sensualité, de cet hymne au corps qu'il a partagés avec Carpeaux au musée de Valenciennes. Cette liberté du crayon nous rapproche bien naturellement du monde de Carpeaux, dont l'œuvre dessiné est marqué par deux pôles : d'une part une franchise des contrastes en grands aplats de noir et de blanc, d'autre part la légèreté d'un trait qui effleure la feuille, prestement, délicatement. Le choix des dessins de Carpeaux opéré pour cette exposition manifeste bien ces deux aspects. Quoi de plus varié que l'ensemble des croquis pour *La Danse*, l'extraordinaire *Tuerie de porcs*, l'énigmatique *Saintes Femmes au Tombeau* et bien sûr *l'Étude pour le Monument au maréchal Moncey*. Ces deux extrêmes se retrouvent chez Kirili et c'est autour d'eux que le dialogue s'est engagé, même si la relation qu'entretient Kirili avec le dessin est radicalement différente de celle de Carpeaux. Carpeaux est un boulimique du dessin. Par sa culture, son mode de création, il dessine sans cesse : dans l'omnibus, au spectacle, dans l'intimité familiale. Ses croquis sont de véritables notes sténographiques qui vont constituer la matière brute de ses créations futures, une collecte de « choses vues ». Les dessins de Kirili, quant à eux, ne sont jamais préparatoires à des sculptures, ils relèvent d'un mode d'expression autonome, direct et immédiat, comme le sont d'ailleurs les modelés. La série *Exsultate jubilate* participe elle aussi de cette sublimation des émotions. Ces traces de couleur jetées sur la feuille noire directement avec les doigts

relèvent de la même pulsion que les modelés où la main devient l'instrument d'une transcription immédiate de l'émotion. La violence colorée de ces œuvres nous ramène, encore une fois, vers l'écriture gestuelle de Carpeaux peintre. Cette liberté vis-à-vis de la technique traditionnelle (fragmentation de la touche et emploi de couleurs pures) fait de lui un authentique pionnier. C'est à ce moment-là que le nécessaire *fa presto* du modelleur de glaise rejoint celui du peintre devenu modelleur de couleur. Comme la confrontation des deux techniques est éloquente ! Rapprocher la version peinte de la version sculptée du *Groupe de naufragés*, c'est aussitôt constater leur communauté d'inspiration et d'exécution. Et comme est troublante la pertinence de la réponse de Kirili à ce thème du naufrage : une œuvre noire et torturée.

Au cœur de ce dialogue on retrouve, omniprésents, la main et son pouvoir créateur. La main qui saisit la terre, la pétrit et la contraint. La main qui exécute mais surtout obéit avec une si belle intelligence ! Alain Kirili a payé sa dette en réalisant son *Éloge de la main*, série de huit photographies, mode d'expression totalement inédit chez lui. Avec une gravité étonnante, ces mains plus grandes que nature prennent tout à coup au sein de l'exposition la place qui leur est due, la première.

Soumettre l'œuvre d'un artiste contemporain à l'épreuve des œuvres du passé est devenu récemment l'enjeu d'un certain nombre d'expositions, d'événements, quand il ne relève pas d'un principe d'accrochage ou de présentation. On se souvient que c'est le parti de la Tate Modern de Londres, qui exclut le propos chronologique pour privilégier des segments thématiques de l'histoire de l'art, depuis l'Impressionnisme jusqu'à l'art actuel. Dans l'accrochage temporaire de ses collections, le Moma de New York n'a pas hésité à faire voisiner de façon très stimulante les *Nymphéas* de Monet avec un grand *dripping* de Pollock. Résultat d'une commande, le musée des Beaux-Arts de Nantes a installé pendant l'été et l'automne 2001 des œuvres de dix artistes vivants en confrontation avec des œuvres de la collection permanente⁶. Le Palazzo Grassi à Venise vient de présenter une exposition consacrée à Puvis de Chavannes et la modernité⁷. Le XIX^e siècle peut éclairer le XX^e. Peut-être s'accordera-t-on bientôt à reconnaître que le XIX^e *doit* éclairer le XX^e. Ce principe appliqué à deux artistes est périlleux car la conversation tant escomptée peut tourner court. Mais dans le meilleur des cas, les deux protagonistes ressortent revigorés et le spectateur enrichi par ces croisements des regards. Nul doute qu'Alain Kirili a bien mesuré les écueils d'une

telle entreprise avant de répondre à notre invitation. Il n'en est pas à son coup d'essai, lui qui a exposé en 1985 au musée Rodin à Paris ⁸, dans ce lieu même où il avait découvert, en 1965, une exposition consacrée à la sculpture américaine contemporaine ⁹, moment déterminant pour sa vocation de sculpteur. En 1999, il dialogue avec les Rodin du Fine Arts Museum de San Francisco (palais de la Légion d'honneur ¹⁰). Sa complicité avec le sculpteur malien Amahiguere Dolo se concrétise par une exposition commune au Mali ¹¹. Alain Kirili aime la conversation. Ses « dialogues » avec les artistes, les cultures, nourrissent sa vitalité créatrice ; comme aussi la musique, le jazz, les *jam sessions*, qui font tellement partie de son univers.

Éclairer la création d'un artiste contemporain par les œuvres d'un maître du passé, telle peut être l'une des lectures de cette exposition-confrontation. Mais le projet va bien au-delà puisque l'effet de boomerang est accompli : l'art de Carpeaux éclaire l'art de Kirili et le regard de Kirili nous entraîne à redécouvrir le grand sculpteur que l'on croit connaître. Surtout, que le visiteur ne se prive pas d'évoluer en tous sens, comme sur un échiquier où les pièces changent indéfiniment d'intérêt et de valeur en fonction de leur position. Et sur ces chemins nouveaux, découvrant des points de vue inconnus, insoupçonnés, peut-être assisterons-nous à une rencontre imaginaire, celle où, comme dans le célèbre tableau de Courbet, *La Rencontre. Bonjour monsieur Courbet*, Carpeaux accueillerait Kirili d'un jovial « Bonjour monsieur Kirili ! ».

Notes

1. Sur cette question des rapports entre l'œuvre sculpté et l'œuvre peint de Carpeaux, voir l'essai de Laure de Margerie, « Carpeaux peintre et sculpteur », dans *Carpeaux peintre*, cat. exp. Valenciennes, Paris, Amsterdam, 1999-2000, Paris, RMN, 1999, p. 81-100.
2. Voir le récit de la fille de Carpeaux dans Louise Clément-Carpeaux, *La Vérité sur l'œuvre et la vie de J.-B. Carpeaux*, Paris, 2 vol., 1934-1935, vol. II, p. 231.
3. Jean-Paul Fargier, *Alain Kirili, Prière de toucher*, vidéo éditée par la RMN, Paris, 2002.
4. Trois sont conservées dans les collections publiques, au musée d'Orsay : *Imploration* (RF 2846), *Vierge à l'Enfant, debout* (RF 2849), *Athlète agenouillé* (RF 2935).
5. Voir le catalogue de l'exposition que nous avons consacrée à ce sujet, *op. cit.* note 1.
6. *Dialogue ininterrompu*, musée des Beaux-Arts de Nantes, 7 juillet-19 novembre 2001, cat., Nantes, éd. MeMo, 2001.
7. *Vers l'art moderne de Puvis de Chavannes à Matisse, Picasso*, Palazzo Grassi, 10 février-15 juin 2002.
8. *Alain Kirili*, cat., Paris, éd. musée Rodin, 1985.
9. *États-Unis, sculptures du XX^e siècle*, Paris, musée Rodin, 1965.
10. *Alain Kirili. A Dialog with Rodin*, cat., Fine Arts Museums of San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, éd. du musée, 1999.
11. *Alain Kirili – Amahiguere Dolo*, cat., Centre culturel français de Bamako, 2001.