

Alain Kirili
sculptures

Parcours croisés

Ariane Lopez-Huici
photographies

Alain Kirili
sculptures

Parcours croisés

Ariane Lopez-Huici
photographies

© Somogy éditions d'art, 2014
© Musée des Beaux-Arts de Caen, 2014

Ouvrage réalisé sous la direction de Somogy éditions d'art
Conception graphique et réalisation : Laure Cérini
Fabrication : Michel Brousset, Béatrice Bourgerie, Mélanie Le Gros
Contribution éditoriale et traduction de l'anglais
vers le français : Anne-Sophie Gache
Suivi éditorial : Camille Aguignier

ISBN : 978-2-7572-0794-9
Dépôt légal : février 2014
Imprimé en Italie (Union européenne)

SOMOGY
EDITIONS
D'ART

Musée
des Beaux-Arts
de CAEN

Le musée des Beaux-Arts de Caen, réputé pour la richesse de ses collections, inclut dans ses domaines d'activité – et c'est heureux – l'art contemporain, en présentant et en acquérant très régulièrement des œuvres d'artistes vivants. Après la donation Dewasne et l'exposition Jacques Pasquier, événements du dernier trimestre de l'année écoulée, voici, pour ouvrir la programmation 2014, deux artistes, Alain Kirili et Ariane Lopez-Huici, un sculpteur et une photographe, dont les œuvres investissent les salles d'exposition temporaire.

Le propos de cette exposition est celui d'un « parcours croisé », en ce qu'il montre de façon rétrospective l'œuvre de ces deux créateurs, en privilégiant les points de convergence, les rapprochements. Le projet est inédit et stimulant quand on sait qu'Alain Kirili est un sculpteur résolument abstrait et que le travail d'Ariane Lopez-Huici se concentre sur le corps, en transgression avec les canons de beauté conventionnels, explorant l'intime mais aussi les blessures de la vie afin de toucher la part de mystère de chaque être. Le choix des œuvres, leur disposition dans les salles d'exposition du musée permettent de mettre en valeur les passerelles nombreuses entre les formes d'expression radicalement différentes de ces deux artistes.

Nous avons accueilli il y a deux ans, dans le cadre du parc de sculptures du château de Caen, une œuvre monumentale d'Alain Kirili, *Geste de Résistance*. Les trois flèches de cette création significative se dressent désormais au flanc de l'église Saint-Georges et s'imposent comme un signe de révolte et d'énergie. Nous sommes heureux que le musée organise cette exposition originale ; elle nous permet de mieux connaître ces deux artistes attachants, en particulier Ariane Lopez-Huici, trop peu exposée en France.

Philippe Duron
Maire de Caen
Député du Calvados



Parcours croisés

Patrick Ramade

Une exposition qui propose une confrontation de l'œuvre de deux artistes, pour intéressante qu'elle soit, n'a rien d'exceptionnel. Mais si ces deux artistes forment un couple dans la vie, comme dans la création, l'intérêt se double de curiosité car une telle présentation n'est finalement pas si fréquente. La littérature, l'histoire, mais aussi la presse se focalisent volontiers sur des relations fougueuses, des passions scandaleuses ou tragiques. L'histoire retient moins l'aventure calme et féconde de couples harmonieux qui se soucient de respecter l'autre, abandonnent le jeu des rivalités et des querelles, pour laisser s'épanouir des parcours résolument personnels. Alain Kirili et Ariane Lopez-Huici sont, assurément, exemplaires de cette dernière catégorie. L'un comme l'autre, ils ont choisi, tôt, de vouer leur vie à l'art et à la création. Leur première exposition date, pour Alain, de 1972, et Ariane, de 1977. Leurs expositions suivantes sont très nombreuses mais ont toujours eu lieu dans des endroits séparés, plus fréquemment à New York en ce qui concerne Ariane. Or, jamais aucune manifestation n'a rassemblé leurs travaux. Notre proposition inédite consiste à présenter simultanément leurs créations respectives en recherchant des croisements, des rapprochements, des connivences. Toutefois, le choix des œuvres ne s'est pas fait exclusivement dans cette perspective ; il a cherché aussi à rendre compte de l'ensemble d'une création, en fonction de la disponibilité

des pièces et de la configuration du musée des Beaux-Arts de Caen, au sein de l'ensemble lumineux de ses salles d'exposition temporaire.

Notre projet repose en fait sur plusieurs types de rencontres. Tout d'abord, la rencontre décisive d'Alain et Ariane, en 1976, et leur mariage l'année suivante, inaugurant de longues années de complicité. Autre rencontre, celle d'Alain et de l'auteur de ces lignes, au musée des Beaux-Arts de Valenciennes, en 2001, qui allait se prolonger par une exposition : « Kirili dialogue avec Carpeaux¹ » ; point de départ d'une amitié, d'échanges fructueux qui se poursuivirent à Caen, avec l'installation en 2011, au sein du parc de sculptures du musée, d'une œuvre majeure de Kirili statuaire, *Geste de Résistance*². On sait qu'Alain et Ariane partagent leur vie entre Paris et New York³, et ils possèdent dans chacune de ces villes une résidence aménagée en parfaite harmonie avec l'endroit où elle se trouve : une charmante petite maison du XVIII^e siècle à Paris et un loft au cœur du quartier Tribeca, à New York. Ils y accueillent de nombreux amis, artistes, écrivains, intellectuels. Le point d'orgue de ces réunions étant des repas, des concerts de jazz, qui ont lieu au milieu de leurs créations les plus récentes. Ainsi, les photographies d'Ariane, les sculptures d'Alain, mais aussi les objets et les livres qu'ils aiment, dans ces cadres qu'ils ont créés et qui leur ressemblent, commencent-ils une vie nouvelle, dans laquelle la fusion des sons et des images génère une effervescence magique et mystérieuse. Probablement, l'idée de cette exposition est née de ces moments d'exaltation ; en tout cas, il y a eu la volonté de faire resurgir ces instants d'exception, dans des conditions différentes certes, mais avec une ferveur identique, celle liée

¹ *Fils de fer suspendus*, 2012 (cat. 28) et *Holly et Valeria*, 1998 (cat. 41)

au partage de moments d'intense émotion. Dans cette manière d'aller au fond des choses, un phénomène apparaît, essentiel : la communauté d'inspiration des sculptures d'Alain et des photos d'Ariane, leur intime parenté. À Caen, c'est-à-dire loin de Paris et très loin de New York, des conditions ont été créées (choix des œuvres, disposition dans l'espace des salles du musée) pour permettre à un certain dialogue de s'instaurer...

La volonté d'aller à la rencontre de l'autre, de l'écouter, de le comprendre et d'échanger est au cœur de l'éthique et de la psychologie de nos deux artistes. Le mode de création de leurs œuvres, la façon de les montrer, participent d'une démarche inspirée par le goût inné du dialogue. On touche là l'essence même du couple que forment Alain et Ariane ; fusionnel s'il en est, pétri d'une admiration réciproque mais dénuée de toute niaiserie, animé par une stimulante et intelligente complicité. Le dialogue comme mode de rencontre, expression d'une dialectique, d'une oscillation permanente concrétisée par le rythme de l'alternance des séjours à New York et à Paris. De part et d'autre de l'Atlantique, se mettent en place les deux temporalités nécessaires à la création : l'effervescence inhérente au Nouveau Monde et, en contrepoint, la stabilité des racines de la vieille Europe. Or ce mode de vie original initié par les deux artistes ne leur suffit pas, et il leur est nécessaire de susciter des stimulations qui prennent la forme de voyages souvent décisifs : Inde, Afrique, et régulièrement l'Italie (Venise, Rome...). La quasi-totalité de ces déplacements se traduit par un sursaut créateur, une étape nouvelle dans leur œuvre.

Il existe un autre élément incontournable dans l'évocation de leurs parcours : les musées, qui satisfont leur désir d'absolu. En ce qui concerne Ariane, les fascinations de sa jeunesse sont révélatrices : *La Mort de Sardanapale* de Delacroix, lors de ses premières visites au Louvre, va s'imposer comme une référence qui inspirera toute sa vie de créatrice. Ce *Sardanapale* fut perçu comme une invitation à *faire du Rubens sur nature*. Tout l'univers de la photographe est là : des corps qui expriment une sensualité débordante mais aussi le triomphe de l'excès ; on pense à cet acmé que constituent dans son œuvre les inoubliables séries de nus majestueux, parfois en manière d'odalisque (cat. 38, 44). Pour Alain, l'amour des musées traduit son besoin permanent de s'inscrire dans une tradition, de se découvrir une parenté et de

s'assumer pleinement comme héritier. Il y a chez lui la volonté récurrente de se confronter aux grands ancêtres vénérés que sont Carpeaux, Rodin, Giacometti, Julio Gonzalez mais aussi Edward Steichen, David Smith... La tentation de réaliser la confrontation en vraie grandeur est devenue pour lui irrésistible, c'est ce qui a été fait lors d'expositions au musée Rodin à Paris dès 1985⁴, mais plus encore au California Palace of the Legion of Honor à San Francisco⁵, puis au musée de Valenciennes, au musée d'Orsay⁶, à l'IVAM de Valence⁷ et à l'Orangerie des Tuileries avec cette autre figure tutélaire qu'est Monet⁸. À chaque fois ces « rencontres » sous forme de « dialogues » entre les œuvres sont autant de façons d'exorciser la solitude du créateur, une réponse au besoin légitime de se trouver un guide, une étoile. Les grands noms que nous venons d'évoquer – Delacroix, Carpeaux, Rodin... – indiquent clairement une orientation : l'exaltation de la chair, l'appréhension jubilatoire de la vie.

Les deux artistes revendiquent également le fait d'appartenir à un certain esprit français, à cette tradition dans laquelle la dimension du corps, un corps souvent érotisé, est si importante, d'autant qu'elle est conçue comme une forme d'humanisme qui s'incarne dans des figures libres, généreuses et accomplies. La puissance et la force des corps pour exprimer le mystère et la grâce de l'aventure humaine. Un programme que n'auraient renié ni Fragonard ni Rodin ; ces artistes nous ont laissé des témoignages éloquentes et universels de cette conception esthétique ; leur œuvre constitue pour Alain, comme pour Ariane, une référence suprême.

Comment caractériser cette rencontre, sinon ce dialogue, entre deux univers visuels fondamentalement différents, celui d'un sculpteur abstrait et celui d'une photographe inspirée par le corps ? En étant tout d'abord sensible aux analogies formelles, celles que génèrent entre elles les œuvres abstraites. Ainsi rapproche-t-on facilement les premières œuvres d'Alain (cat. 1, 2) et les recherches formelles d'Ariane (cat. 31, 32, 33). Le travail en noir et blanc de la photographe, sa tentative de définir une forme par la lumière trouvent aisément un écho dans le travail du fer forgé, où chaque martèlement du métal déforme la matière pour mieux retenir la lumière. De même observe-t-on une équivalence entre les impressionnants lutteurs maliens saisis par Ariane lors d'un voyage en Afrique (cat. 46) et ces puissantes barres de métal

simplement forgé. La pureté des formes, leur éloquence s'imposent comme une leçon magistrale.

Une autre interférence significative entre les deux œuvres s'observe dans l'emploi de la couleur. Chez Ariane comme chez Alain, la couleur est utilisée à la façon d'un rehaut, pareille à une appropriation, telles des scarifications qui cherchent à modifier, à transformer, à souligner. Dans sa série *Autoportraits* (cat. 36), Ariane n'hésite pas à lacérer de couleurs des tirages en noir et blanc. De même, Alain souligne les rythmes de ses plâtres immaculés par des traits de crayons colorés (cat. 3, 11, 17). Même besoin de s'approprier la forme pure et intemporelle par la couleur et le geste.

Un dernier exemple nous est fourni par les modelés d'Alain, ces blocs de terre, violemment mis en forme par un geste tout à la fois précis et violent (cat. 7, 8, 19, 20, 21, 22). Leur forme et leur couleur suggèrent une référence charnelle tandis que leur rythme bosselé et heurté répond aux nus majestueux d'Ariane, surpris dans leur vérité intime mais totalement confiants devant un objectif photographique qui sait si bien mettre en évidence leur paradoxale fragilité et leur triomphante féminité (cat. 50). Nous ne sommes plus ici dans le domaine de l'analogie formelle mais bien plutôt dans celui de l'analogie fondamentale, celle qui trouve son ancrage dans l'essence de la création. Cette sensualité, cette gourmandise de la vie est constamment revendiquée par nos deux artistes dans leur lutte affirmée contre toute forme de puritanisme. Leur œuvre tout entier en constitue assurément le plus convaincant des manifestes.

Une dernière remarque : si cette exposition avait besoin d'une justification supplémentaire, nous pourrions faire le constat que l'œuvre d'Ariane est insuffisamment connue en France, insuffisamment connue car insuffisamment montré. Confrontées aux travaux de celui qui partage sa vie, ses doutes, ses interrogations, ses photographies revêtent une nouvelle dimension. En retour, les œuvres abstraites d'Alain confrontées aux photographies explicites d'Ariane seront perçues d'une nouvelle manière, contribuant ainsi à réconcilier deux langages (abstrait/figuratif) que nous avons trop tendance à opposer.

1— Voir bibliographie Alain Kirili, 2002.

2— Robert O. Paxton, « L'Œil d'Hitler », dans *Alain Kirili. Geste de Résistance. Musée des Beaux-Arts de Caen*, Caen, 2011, 8 p.

3— À ce propos, Alain Kirili aime rappeler cette citation 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 », lettre à Élisabeth de Bohême, princesse palatine, Paris, juin-juillet 1648.

4— Kirk Varnedoe, *Alain Kirili*, musée Rodin, Paris, 1985.

5— *Alain Kirili: A dialogue with Rodin*, The California Palace of the Legion of Honour, San Francisco, 1^{er} octobre 1999-2 janvier 2000.

6— *Alain Kirili/Edward Steichen-Correspondances*, musée d'Orsay, Paris, 31 janvier-30 avril 2006.

7— *Alain Kirili, hommage à Julio González*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valence, 10 avril-20 juillet 2003.

8— *Kirili et Les Nymphéas*, musée de l'Orangerie, Paris, 16 mai-17 septembre 2007.



Surgissement à deux

Yannick Haenel

C'est un couple. Lui sculpte, elle photographie. Ils sont deux, ils vivent ensemble, leurs œuvres se côtoient, se connaissent, se parlent – elles s'aiment.

La plupart des artistes sont seuls, cette solitude hante leur œuvre et parfois la fait sombrer dans la légende douloureuse. Ici, et c'est rare (je pense, par exception, à Jackson Pollock et Lee Krasner), ils sont deux : leur solitude est double. Et c'est encore mieux : la solitude à deux agrandit les œuvres, elle leur prodigue la logique imprévue des rencontres, fait circuler le désir qui les élargit, rend possible ce que la planétarisation du monde et son effacement dans la virtualité des réseaux sont en train de rendre impossible : la folle simplicité d'une relation – ce que j'appelle l'amour.

Rapprochez ce totem en fer forgé noir sculpté par Alain Kirili et ces étranges oculus photographiés par Ariane Lopez-Huici ; assemblez cette sphère céleste mystérieusement surgie depuis les pliures cendrées de l'univers avec ces fils de caoutchouc qui forment une silhouette en apesanteur : qu'est-ce qui se passe entre eux ? Qu'est-ce qui se passe en vous ? Les jeux de la visibilité sont infinis : bacchanale invisible, conversation silencieuse, débordement de volumes, étrangeté chantée. Voici que l'espace vous rencontre, voici très simplement qu'il vous aime.

—
King, 1986 (cat. 12),
Introit II, 1983 (cat. 6) et
Aviva, 1996 (cat. 38)

Dans une sculpture d'Alain Kirili, dans une photographie d'Ariane Lopez-Huici, ça se voit tout de suite : *il y a quelqu'un*. Ce quelqu'un n'est pas seul, au sens de la subjectivité malheureuse : ce quelqu'un est un volume de pensée qui désire – il *pense à l'autre*, à tous les autres qui ne sont pas lui ; et cette pensée qu'il y a dans chaque sculpture, dans chaque photographie, fait que le monde s'ouvre avec amour : blocs dressés, fentes voulues, encoches, écartements, torsions, étreintes, luttés, masturbations, enlèvements, nudités, ivresses.

Quand je vois une sculpture d'Alain Kirili, je devine la divinité. Comme on dit dans Homère : « Il reconnut le dieu. » Oui, chez Kirili, le martèlement de la forge gronde avec le rire d'un dieu calme. Et quand je regarde les photographies d'Ariane Lopez-Huici, ce dieu, je comprends que c'est Éros, celui que Parménide fait naître avant tous les autres dieux : Éros, qui sort directement du chaos, et qu'on assimile dans certaines traditions à un démon – une force inquiète, tumultueuse, qui vient habiter par exemple le corps exubérant de Dalila, qui approfondit ses gestes de sibylle potelée, son hilarité primordiale, son débordement charnel.

Le mot « amour » surgit tout de suite lorsque je pense à ce couple d'artistes. Rien en lui de bêtant, ni même de doucereux : Éros est un dieu qui connaît ce qui est terrible. Les œuvres d'Ariane Lopez-Huici et d'Alain Kirili possèdent ainsi une vérité menaçante, un savoir inquiétant qui semble venir des ténèbres, sans que jamais elles ne relèvent de ce grincement de dents cynique qui envahit comme un poison l'art contemporain : leur puissance est favorable, leur timbre libéré – elles se déploient

dans la nervure affirmative de la joie, heureuses comme un couple qui fait l'amour.

Regardez ces fers peints martelés par Alain Kirili, ces blocs d'univers, ces pierres déclaratives, ces assemblages qui, en riant, saluent les petits enfermements, ces plâtres peints d'où s'écoule du feu rouge qui dit le bouillonnement sexuel, ces fils de fer contorsionnés sur eux-mêmes comme des orages de désir, ces caoutchoucs danseurs.

Regardez ces corps photographiés par Ariane Lopez-Huici : corps qui s'étreignent, combattent, exultent ; corps qui s'arrachent à la mesure, au calcul, aux normes des images de mode ; corps à l'insolence tranquille, aux bourrelets frondeurs, aux postures crues, aux joies inquiétantes ; corps qui n'évacuent pas la souffrance, la graisse, la vieillesse ; corps qui mettent en jeu leur excès aussi bien que leur manque, qui ne se retiennent pas d'exister ; corps qui affirment le temps comme destin rond, et le courage de vivre à nu dans un présent vif.

« Les artistes sont des initiés », dit souvent Alain Kirili. Ils ont accès à *l'autre pays* – celui qui vous donne un savoir sur la mort. Il y a un sentier qui passe au cœur de l'enfer, mais qui est préservé de la damnation. Sur ce sentier, les artistes cheminent : ils viennent, comme Job, *pour vous le dire* – pour vous inviter vous aussi à voir l'indemne, c'est-à-dire à réinventer la jouissance.

Nous voici emportés dans un espace soufflé – soulevé –, où l'air lui-même, transpercé par le métal, se dégage. La forgerie d'Alain Kirili est ténébreuse, et tout ce qui est sombre vient éclairer le monde blême : car le sombre est salutaire, et l'incarnation ouvre les éléments.

Violence de la volupté, gorge noire, bras écartés, sexe qui empoigne : fond noir des photographies d'Ariane Lopez-Huici, fond de grotte, yeux rupestres. Les corps jaillissent depuis ce mur originel qui est le trou de l'espèce.

Chez les deux artistes, il y a une affirmation fondamentale de l'indemne, c'est-à-dire de ce qui n'est pas absorbé par l'enfer – de ce qui lui résiste. L'enfer (la société planétaire) nous attaque chaque jour ; il ne cherche que ça : nous atteindre, nous enlever nos forces afin que nous pactisions avec ce qui nous détruit, avec la destruction elle-même.

Un artiste – et il y en a deux –, c'est quelqu'un qui ne se laisse pas faire par le diable ; qui ne cesse, par son endurance et sa ruse, de déjouer le plan nihiliste – de se soustraire à la capture.

D'où ces exorcismes bondissants : ces couples d'Ariane Lopez-Huici qui s'agrippent, s'attrapent, se pétrissent ; ces fils de fer d'Alain Kirili qui s'extasient dans l'air suspendu.

Ce sont des chamans : ils ont intériorisé le cri – *il grido*. Le hurlement ne domine pas leur registre ; au contraire leur bouche sourit, comme celles des époux sur les tombeaux étrusques : c'est parce que leur joie fondamentale a su digérer la noirceur. Noirceur qu'ils possèdent, comme on dit qu'un musicien possède l'oreille, mais qui chez eux ne constitue pas le dernier mot.

Il s'agit de conjuration. C'est ainsi que je vois les statues de Kirili, ces élévations qui saluent l'invisible ; et que je reçois les portraits extasiés, les vrombissements sexuels de Lopez-Huici.

La partie est serrée car les démons ont faim, ils vous bouffent la vie. Le geste de Kirili et Lopez-Huici relève de l'exorcisme, de la contre-magie : il s'agit d'attaquer la mort elle-même, avec des formes qui bondissent. Comme dit Basquiat : « *riding with the death* ». Chevaucher sa propre mort – le plus noble des rituels.

D'où cette verticalité enjouée, ces défis à la pesanteur, ces corps qui débordent, cette poussée ronde qui animent rituellement les œuvres de Kirili et de Lopez-Huici, et les destinent à FONDER. Voilà, ce qui se joue ici relève de la fondation : il s'agit de fonder un espace libre.

En écrivant ce texte, j'écoute un disque dont Alain Kirili m'a parlé un soir, à New York : *Birth and Rebirth* de Max Roach et Anthony Braxton. Pulsation de contre-magie, envoûtement-désenvoûtement, liberté de l'espace agrandi soudain pour la musique.

Et voici qu'arrive dans ma tête le nom de Dionysos, le dieu aux cornes de taureau, couronné de serpents, le dieu qui danse – celui qu'on ne peut lier. J'y pense soudain : Ariane et Dionysos. Chacun entend l'affirmation de l'autre, et en fait l'objet d'une *autre affirmation*. La vie n'est pas indigne d'être désirée pour elle-même,

pas besoin de l'accuser pour la rendre vivable ; être deux (ou à deux) éclaire ce que la philosophie s'échine à formuler : le couple affirme l'affirmation.

Mystères d'Ariane. Dionysos porte au ciel Ariane ; les pierreries de la couronne d'Ariane sont des étoiles. Et réciproquement, Ariane prodigue au dieu ivre la clarté d'un destin érotique. Penser dépend des forces qui s'emparent de la pensée. Chez Ariane Lopez-Huici, ces forces sont sexuelles. Elle n'a pas peur. J'improvise une définition : *La joie existe à proportion de l'absence de peur*. La déesse selon Ariane danse avec des yeux qui veulent tout. Elle a la puissance d'une éternelle petite fille dévoreuse : c'est Dalila. Mais c'est aussi une rivière de chevelure qui tourne prodigieusement sur un buste tranché vif : c'est Priscille.

Chez Kirili-Dionysos, la verticalité invoque. Les assemblages écoutent, le modelé appelle. Pièces de fer moulées à la forge, fils de fer tordus, silhouettes de signes : les sculptures déjouent le tassement qui est notre lot parce qu'elles lèvent une voix. Levée de la parole. Élargissement de l'horizon. Étendue qui s'auto-fonde. Espace libre pour le grand jeu du temps. Mise en mouvement de la matière, surgie, lancée dans l'espace, de plus en plus souple et spiralée, comme une voix. Ce sont des gestes, et bientôt ils seront si légers que les sculptures de Kirili tiendront dans l'air, comme des solos de saxophone.

Surface rythmée pour accueillir la venue d'un dieu.

Évidemment, ce dieu ou cette déesse est le contraire de la religion (la religion, aujourd'hui, c'est la société elle-même) : il ne s'agit pas d'y croire, encore moins de s'y lier. Ce dieu relève de l'approfondissement du sacré lui-même à travers l'art ; il s'offre par éclats, en se dérochant, passage furtif entre les volumes, au bord des courbes, dans les interstices, frôlement du plaisir qui dit la vérité de l'être : il rappelle qu'il y a quelqu'un, et que ce quelqu'un est capable d'aimer.

Car le combat spirituel a lieu à chaque instant. Il n'a pas lieu à l'église, ni dans aucun lieu ordonné à la servilité liturgique ; il s'accomplit à travers les corps, les voix, les étreintes – dans le combat entre l'amour et la haine,

dans celui qui sépare à chaque instant la lumière et les ténèbres.

Voici enfin les *Commandements* de Kirili. Depuis longtemps, je les aime. Je ne sais pas d'où vient ce rassemblement de petites formes : c'est leur surgissement même qui m'émeut. On dirait que ces formes composent un texte ardent : Kirili parle en effet lui-même d'un alphabet. Ce sont des lettres qui tranchent dans l'immensité des langages, qui découpent le tohu-bohu des langues, et y déploient leur chorégraphie d'écriture primordiale.

Face aux *Commandements*, on a la sensation d'une *tabula rasa* tranquille ; on sent, d'une manière évidente, que tout commence à peine : on attend le début, l'origine elle-même est en attente, elle va venir, elle aura lieu : l'origine, c'est l'avenir.

Cette population silencieuse qui n'appartient à rien d'autre qu'à sa propre attente, qui semble tendue vers l'unique souci de l'invocation, il me semble que je l'ai toujours connue, il me semble que je fais partie de ce débordement millénaire, et que je connais la voix qui en secret parcourt ce champ d'atomes, cette ferveur du fer, cette matière extra-terrestre.

Libre étendue, où il n'y a rien dont nous ayons à répondre, où la matière est confiée à elle-même, c'est-à-dire au souffle qui la tourne vers le temps.

Si l'espace *a lieu*, comme chez Kirili et Lopez-Huici, ce n'est pas nécessairement pour qu'on l'habite : l'espace s'ouvre pour naître. Libres espaces de l'invocation. Lieux de mouvements pour le passage de la parole.

Souffle des *Commandements* de Kirili qui se dressent comme autant de points de voix et balisent un espace hors des coordonnées sociales : un cadastre entièrement rituel, dont la simplicité même relève de l'invocation, de l'appel. Une clairière, une ouverture de contrée. Une « piste parlante », comme dit Sollers. Un site pour l'advenue du dieu.

Ces *Commandements*, il me semble qu'ils ont toujours existé, comme si le désert des Hébreux, celui de la Chine ancienne, et la terre Dogon des falaises de Bandiagara, au Mali, avaient rendu possible ce surgissement multiple – cette population de signes qui émettent leur geste immémorial : espace dégagé qui ouvre aux libres voix du temps.

Ça a éclo un matin sur la terre, loin des pays, des frontières. C'est venu sous la main d'un habitant de cette terre. C'est une mémoire qui se rassemble, une mémoire qui appelle, qui traverse les surfaces, qui accueille aujourd'hui ses voisins de plâtre et de fer, toutes les autres œuvres de Kirili, mais aussi ces visages, ces corps, ces sphères borrominiennes que l'œil d'Ariane Lopez-Huici a captés.

Alors oui, ça se met à venir et ça vient de partout. Il suffit d'avoir été là, un soir, au 17 White Street, dans le quartier de Tribeca, à New York, où habitent Ariane Lopez-Huici et Alain Kirili, et d'avoir assisté à l'un de ces concerts de free-jazz qu'ils organisent chez eux avec des musiciens amis pour savoir ce qui se joue entre les photographies, les sculptures et la musique.

Le musicien passe, comme Dionysos avec sa flûte, il invente une voix qui anime les sculptures et les images. Cette voix s'élève, elle ouvre un chemin, elle *fonde*.

Alors il n'y a plus ni photographies, ni modelés verticaux, ni sonorités ; il n'y a plus ni photographe, ni sculpteur, ni musicien : il n'y a qu'une remise en jeu du temps, une vibration invisible, une sorte d'étreinte qui mêle les œuvres et les êtres, une noce, un sourire : celui d'Ariane Lopez-Huici et d'Alain Kirili.

Yannick Haenel est écrivain. Il est l'auteur, notamment, de *Cercle* (Gallimard, 2007), *Jan Karski* (Gallimard, 2009) et *Les Renards pâles* (Gallimard, 2013).

—
Shani-Ha, 2013 (cat. 54) et
Adamah, 2008 (hors cat.)





Duo absolu

Barry Schwabsky

Chaque mariage est un drame non écrit, pareil à une performance qui s'élabore avec tout autant de conflits que de complicité. Certains sont saturés d'incidents dramatiques ; sous la surface de certains autres, les passions suivent discrètement leur cours. Le partage qu'Alain Kirili et Ariane Lopez-Huici ont fait de leur vie consiste en une production qui dure maintenant depuis plus de trente-cinq ans – ce qui n'est plus guère habituel à notre époque de relations fugaces. Inévitablement, ce fut aussi un partenariat artistique, sans toutefois qu'il soit facile pour un tiers d'y discerner les influences spécifiques qu'ils ont exercées l'un sur l'autre, tandis qu'ils donnaient l'un à l'autre et recevaient l'un de l'autre. Surtout, il ne s'agit pas de l'un de ces « couples liés par une relation de production » dont le philosophe Klaus Theweleit parle dans son ouvrage *Object Choice (All You Need Is Love...)* à l'intérieur duquel l'un des partenaires se fait principalement le médium grâce auquel l'autre réalise son projet artistique (et la plupart du temps cet autre est l'homme). Au contraire, ce mariage de deux belles intelligences consiste en un duo d'individus souverains dont les projets, grâce à d'invisibles forces gravitationnelles, ont influencé l'autre, et vice versa.

Pour Alain Kirili comme pour Ariane Lopez-Huici, le sens profond de l'intégrité du projet de l'un n'entre pas en conflit avec mais participe à part entière à la prise de conscience du fait que ce projet, pour s'épanouir, aura

besoin d'aller à la rencontre d'autres projets d'artistes, et non de se retrancher dans quelque isolement protecteur. « Je n'ai jamais évité l'influence des autres », déclara Henri Matisse à Guillaume Apollinaire. « J'aurais considéré cela comme une lâcheté et un manque de sincérité vis-à-vis de moi-même. Je crois que la personnalité de l'artiste se développe, s'affirme par les luttes qu'elle a à subir avec d'autres personnalités¹. » Alain Kirili s'est montré particulièrement fidèle à l'égard de cette morale de l'influence telle que Matisse l'a donnée à entendre. Il ne s'est même jamais lassé de réaffirmer mais aussi de reconsidérer sa fascination pour l'œuvre de certains de ses grands précurseurs, dont au tout premier chef David Smith et Auguste Rodin, mais aussi celles des sculpteurs anonymes de yonis et de lingams de l'Inde ancienne. Il n'a pas davantage hésité à exposer ses œuvres au côté de celles de Julio González, Gaston Lachaise, ou Jean-Baptiste Carpeaux, ou à inviter d'éminents musiciens tels que Cecil Taylor, Steve Lacy, ou Billy Bang à broder des improvisations à partir de ce qu'ils percevaient des formes qu'il élaborait. Et ce qui est vrai au plan individuel l'est également à un niveau culturel plus étendu ; non seulement au travers de son amour pour les formes sculpturales indiennes et les cérémonies qui leur correspondent mais également au travers de ses collaborations avec des artisans américains et africains, il s'est (comme l'a dit Robert O. Paxton) « librement engagé dans un échange artistique avec d'autres sans pour autant perdre sa propre identité² ».

Quant à Ariane Lopez-Huici, son approche photographique n'a certainement jamais visé à masquer son affection à l'égard de ses aînés modernistes et pictorialistes,

¹ *Méditation*, 1983 (cat. 4)
et *Les Rebelles*, 2006 (cat. 48)

et tout particulièrement ceux dont le travail en studio a mis l'accent sur une dimension construite et performative. Toutefois, l'élargissement de son travail aux autres s'est fait jour par le biais des interactions qu'elle entretient avec ses sujets – lesquels sont bien davantage que des sujets au sens habituel du terme. Bien que ses premiers travaux aient été abstraits, depuis le début des années 1990, ses images naissent de collaborations très étroites avec un nombre délibérément restreint de modèles avec lesquels elle travaille de manière intensive et sur de longues périodes, parmi lesquels il convient de citer Daniel D., Aviva, Bill Shannon, Dalila Khatir, Priscille... un groupe composé de personnes extraordinairement diverses qui, tout en réalisant et en révélant devant l'appareil-photo leur propre esthétique et leur propre morale du corps, ont permis à Ariane Lopez-Huici de structurer dans le même temps les siennes.

L'esthétique et la morale du corps – tel est le domaine principal sur lequel les œuvres pourtant si différentes d'Ariane Lopez-Huici et de Alain Kirili se rejoignent. Mais chacun habite ce territoire de manière singulière. Certaines de leurs différences proviennent, et c'est on ne peut plus naturel, des différences qui existent entre la sculpture et la photographie entendues comme entités matérielles. Une sculpture en trois dimensions est déjà en soi une sorte de corps qui surgit dans la réalité de l'espace. Par contraste, une photographie est un bout de papier lisse dépourvu de figure qui lui appartienne en propre ; si elle concerne le corps, encore est-il nécessaire de faire appel à l'imagination – ce qui ne veut pas dire qu'elle relève nécessairement de l'imaginaire. Au contraire, elle en appelle toujours à une présence empirique (encore que cette dernière soit fixée dans le passé dès lors que la photographie aura été pour de bon tirée). Comme Roland Barthes l'affirme, la photographie « amène toujours le corpus dont j'ai besoin à faire retour sur le corps que je vois [...] La photographie n'est jamais qu'un chant alterné de “voyez”, “vois”, “voici” ; elle pointe du doigt un certain *vis-à-vis*, et ne peut se sortir de ce pur langage déictique³ ». La photographie d'un certain corps est toujours, bien sûr, *celle de* ce corps. Et ce n'est pas uniquement parce que la photographie désigne ce corps, mais également parce que, en un certain sens, ce corps était lui-même tendu vers l'appareil, et vers l'œil du photographe qui l'a cadré dans son objectif avant que l'image qui en a résulté soit à son tour cadrée sur une feuille de papier rectangulaire ; avant

même que certains rayons de lumière réfléchis à partir de ce corps, par le biais des lentilles de l'appareil-photo, se retrouvent sur le négatif.

Assurément, cette distinction entre un corps réel (mais inanimé), présent dans la sculpture, et un corps imaginé (mais existant empiriquement et bien vivant au moment où l'obturateur est déclenché), dans la photographie, est simpliste. D'autres subtilités méritent d'être prises en compte. Alain Kirili le sait bien. Par exemple, la relation du regardeur au corps de la sculpture peut être infléchie par le sens qu'il aura du corps du créateur en mouvement lorsque l'objet a été façonné, au moment même où il a été créé. En ce sens, la sculpture partage, et c'est inattendu, quelque chose du rapport, propre à la photographie, à un certain moment du passé ; la sculpture comporte également un aspect « déictique ». La photographie de Ariane Lopez-Huici peut aussi en témoigner – comme Jeanne Siegel l'écrivait déjà en 1990 – « la photographie [...] s'apparente à un objet sculptural », qui cherche à transmettre une notion de tridimensionnalité et des sensations proprement tactiles⁴. Dans ses photographies de cette époque, Ariane Lopez-Huici se sert souvent de la sculpture pour nourrir son imaginaire. Par ailleurs, à propos de ces deux dernières décennies, sa pratique s'étant focalisée sur sa collaboration avec ses modèles, il ne serait pas déplacé de dire qu'elle conçoit ces derniers comme des sculptures vivantes. Tel est le sens du corps : ce n'est pas en tout premier lieu une chose matérielle séparée du soi. Bien plutôt, c'est l'émanation et l'expression de la personne. « Le corps n'est pas une *chose* », comme Simone de Beauvoir l'affirme de manière péremptoire. « C'est notre prise sur le monde et l'esquisse de nos projets⁵. » L'idée de corps telle que la formule Simone de Beauvoir, qui compare le corps à une esquisse, signifie que c'est une œuvre, mais c'est (toujours) une œuvre inachevée. Cette même notion se retrouve dans la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, qui aurait très bien pu être en train d'expliciter la photographie de Ariane Lopez-Huici lorsqu'il écrivit que « la question est soit celle du corps de l'autre, soit celle du mien ; je n'ai pas d'autre moyen de connaître le corps humain que de le vivre, c'est-à-dire de reprendre à mon compte le drame qui le traverse et de me confondre avec lui ; je suis donc mon corps [...] et réciproquement mon corps est [...] comme une esquisse provisoire de mon être total⁶ ».

Cette idée du corps comme esquisse est également présente dans toute l'œuvre de Alain Kirili. Les marques des gestes du modelage, du travail du fer, etc. – la « prise [du sculpteur] sur le monde », pour reprendre les termes de Simone de Beauvoir – sont, dans la lignée des grandes productions modernistes de *l'inachevé* appréhendées comme des valeurs positives de la part de Manet, des traces du processus de création, rappelant que l'œuvre est essentiellement tournée vers le présent en train de se faire et non quelque chose qui jaillirait du passé. Mais chacune de ces marques désigne également un moment, pareille à la trace que telle ou telle lumière laisse sur un négatif photographique. L'objet est une sorte de corps, mais aussi l'esquisse d'un corps possible. Le sculpteur s'approprie le drame qui s'y joue, comme le dit Merleau-Ponty ; même si c'est de manière différente, le regardeur doit faire de même. L'essentiel, c'est que l'art existe dans ce qui est souvent appelé son médium – dans le fer, dans le plâtre, ou (comme dans quelques stupéfiantes œuvres récentes de Alain Kirili) dans le treillis métallique et le caoutchouc ; dans l'émulsion photographique sur le papier ; dans un corps vivant en mouvement, peu importe – pourvu seulement qu'il participe à ce drame, à une rencontre qui le bouleverse, qui met un terme à sa stase, qui le transforme. Ariane Lopez-Huici le dit joliment : « Quel que soit le médium que vous utilisez – peinture, sculpture, photographie, etc. – ce dont il s'agit c'est toujours de saisir avec force, corps à corps, ce que j'appellerais les grands thèmes de l'existence⁷. » Telle est la superbe et grandiose performance, et cependant toujours joyeuse, que, durant de nombreuses années, ils auront admirablement mise en œuvre à deux⁸.

—
Texte traduit de l'anglais par Anne-Sophie Gache

Barry Schwabsky est critique d'art à *The Nation* et collaborateur d'*Artforum*. Parmi ses récents ouvrages on peut citer *Words for Art: Criticism, History, Theory, Practice* (Sternberg Press, Berlin) et *12 Abandoned Poems* (Kilmog Press, Dunedin) ; il va bientôt faire paraître un nouveau recueil de poèmes, *Trembling Hand Equilibrium* (Black Square Editions, New York).

1— Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, Paris, 1972, p. 56.

2— Robert O. Paxton, « The Eye of Hitler », http://www.kirili.com/textesE/2011_09_Paxton_English_Caen_version.pdfs

3— Roland Barthes, *La Chambre claire*, dans *Œuvres complètes V : 1977-1980*, Seuil, Paris, 2002, p. 792.

4— Jeanne Siegel, « Erotic/Fragment: Ariane Lopez-Huici's Tactile Photographs », *Arts Magazine*, nov. 1990, p. 99.

5— Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, t. 1, Gallimard, « Folio Essais », Paris, [1949], 1986.

6— Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. 175.

7— « The Exemplarity of the Model: Conversation between Ariane Lopez-Huici and Paul Audi », in *Ariane Lopez-Huici*, cat. exp. IVAM, Valence, 2004, p. 42.

8— En français dans le texte (note du traducteur).



Entretien

Alain Kirili et Ariane Lopez-Huici

Alain Kirili

Je me suis toujours intéressé aux dialogues entre les artistes, contemporains ou non. Par exemple, en 2001, à New York, la galerie Pace a organisé un dialogue entre un peintre et un sculpteur : De Kooning et Chamberlain. Nous sommes quant à nous deux artistes, une photographe et un sculpteur, qui creusons le sillon de nos œuvres indépendamment des tendances et des effets de mode. Pour cela, il faut une certaine détermination et la capacité à assumer le fait de se tenir en quelque sorte éloigné de l'actualité. Cette confrontation à l'intemporel, qu'en penses-tu ?

Ariane Lopez-Huici

Je me souviens très bien de cette exposition car j'ai été très intriguée par le caractère osé de cette confrontation. Deux artistes d'âge différent, De Kooning (1904-1997) et Chamberlain (1927-2011) ; qui plus est, formellement différents : peintre et sculpteur ; d'origines différentes : De Kooning né en Hollande, Chamberlain à Rochester, aux États-Unis. Mais l'exposition était formidable, car au lieu de juxtaposer les œuvres de façon académique, elle laissait au contraire l'imagination libre. C'est ce que j'espère réussir en répondant à l'invitation de Patrick Ramade. Je voudrais également dire combien l'œuvre de De Kooning se réverbère dans mon travail car il a mené de front en même temps les fameuses *Women* et un travail abstrait. Voilà qui est bien insolent ! Pour revenir à ta question quant à notre indépendance vis-à-vis des tendances actuelles, je dirais que oui, on peut se sentir isolé par rapport au marché de l'art mais certainement pas par rapport à l'Art car les personnes qui aiment mon travail et le collectionnent sont elles aussi d'irréductibles indépendants. Alors, vive la différence !

A.K.

Tes photos sont pour moi une grande source de stimulation car elles cherchent la vérité du nu. Tes nus ne camouflent pas la nudité mais la révèlent. Chaque génération exprime l'état de la civilisation et de la morale à travers la représentation du nu. Ainsi, il y a des nus frigidés, des nus qui cachent l'audace de la nudité. J'ai titré des sculptures de modelés en terre cuite *Nudité* : l'abstraction du modelé exprime le rythme secret de mes pulsions et révèle mon inconscient pour insister sur la vérité impudique de ma sculpture. Révéler son inconscient est un défi lancé à la pudeur, à la rétention. Créer, c'est oser et c'est là le sens profond du terme « nudité » que j'oppose à celui de « nu ». Je ressens, grâce à tes photos, la singularité et le courage de tes modèles qui, de ce qui pourrait être des handicaps, font des atouts pour se dépasser. En se déshabillant, ces modèles atteignent même un niveau de vérité héroïque qui se transmet dans mon œuvre. Rien n'est déprimé, tout est tendu vers l'élévation. Ce dépassement n'est possible que par la relation, me semble-t-il, que tu crées avec tes modèles.

J'admire les émotions qui se dégagent et qui prennent de l'ampleur du fait que tes modèles sont très singuliers, avec des personnalités telles que celles de Dalila Khatir, Anne Sillinger et Priscille Vincens. Je constate que c'est dans la singularité que l'on atteint une vérité universelle, et dans la confiance que des émotions peuvent s'exprimer. Révéler son inconscient est bien un défi lancé à la pudeur, à la rétention. La caresse est un acte sensuel qui peut rester en surface et permet d'échapper à celui qui consiste à attaquer directement la terre, le fer, qui sont pour moi les métaphores de la chair. Tes photos me semblent relever du même genre d'attaque ; elles sont faites très



vite, sans volonté de perfection, et gardent le grain propre au développement argentin. L'art sensuel manque de sexualité. Il devient vite lisse, glacial, en atteignant une perfection distante objectivée. L'imperfection est pour l'art essentielle car elle est le signe de l'humanité.

A.L.-H.

Il est toujours difficile de dire les pourquoi et les comment des choses, mais quand j'ai abordé ce beau sujet du corps je me suis sentie attirée par des corps différents dans lesquels je devinais une certaine blessure qui ajoutait au mystère de la vie. Il n'y a pas de beauté sans mystère. Photographier me permet de montrer non seulement ce que je vois mais surtout ce qui se cache. Les corps, dans tous les excès, de la chair, de la passion, voilà ce qui m'intrigue : l'exubérance comme forme de beauté. Toute beauté est singulière. Aviva, Dalila, Anne, Priscille sont devenues des amies et cette confiance qui s'est établie entre nous a permis d'aller plus loin encore dans cette mise à nu du corps. Cette fresque du corps, nous la concevons également *dans le temps*, avec toutes les surprises que réserve la vie. À mon tour de te poser une question : depuis de nombreuses années, nous organisons dans notre atelier à New York des concerts de free-jazz et cela me fait penser à une remarque qu'a faite Odile Vivier dans son livre sur Varèse : « Il vénérât Satie et particulièrement le Kyrie de la "Messe des pauvres", cette musique qui tourne sur elle-même comme une sculpture. » Peux-tu développer cette relation entre musique et sculpture dans ton travail ?

A.K.

Il existe un rapport entre l'émergence de l'abstraction et la musique moderne. Il suffit de reprendre les dialogues entre Kandinsky et Schoenberg. La notion d'improvisation chez Kandinsky et celle du free-jazz appartiennent à la même lignée. Le mot « improvisation » est devenu un titre pour les peintures de Kandinsky et pour un album d'Ornette Coleman (*The Art of the Improvisers*, 1959). Quand et pourquoi passes-tu du figuratif à l'abstraction ?

A.L.-H.

J'ai toujours fait en même temps des photos abstraites et des photos figuratives. Je ne vois pas de différence, car en réalité j'essaie d'exprimer des émotions. C'est probablement un mot très osé de nos jours, mais je l'assume. On pourra peut-être méditer sur la frigidité des nus de Bougereau et sur les vibrations brûlantes des abstractions dans les *Boogie Woogie* de Piet Mondrian. Qu'elle soit abstraite ou figurative, une œuvre d'art doit exprimer un certain émoi érotique. Mais je voudrais revenir sur le sujet de cette exposition, la confrontation de deux artistes qui sont en même temps unis dans la vie. Je dirais que, fondamentalement, il faut être stimulé, encouragé et défendu dans la voie difficile qu'est la création. Et qu'il faut laisser à chacun un champ de liberté. Le fait que chacune de nos œuvres corresponde, tout en relevant de deux pratiques différentes (sculpture et photographie), montre bien que nous faisons les mêmes rêves.

A.K.

Une exposition à deux, évidemment, c'est bien plus qu'un dialogue : elle met en jeu le dit et le non-dit, le respect de l'espace de liberté de chacun dans la vie d'un couple. Aragon se risqua à une confidence en disant au sujet d'Elsa Triolet, en 1968, « Quarante ans de nous deux »... Le sculpteur Gaston Lachaise, avec lequel j'ai fait dialoguer mes œuvres à New York en 2007, frôlait souvent le grotesque. Il me semble que cet élément n'existe pas dans ton œuvre. Pour exprimer la puissance de tes modèles, tu ne forces pas le trait. Tes modèles s'affirment d'eux-mêmes avec toute la dignité que tu aimes tant saisir. Le sujet de tes photos tourne autour de ce que Georges Bataille appelait des « visions d'excès » : découvrir l'élégance à travers une beauté organique et convulsive, vivante et charnelle, voilà la vie qui émerge. Je ressens

cette éthique dans le dialogue de tes photos avec mes terres cuites modelées, mes fils de fer, et mes pièces forgées. Je dirais même que tes photos sont aussi tactiles que mes sculptures. Qu'en penses-tu ?

A.L.-H.

Photographier le corps humain, modeler la terre cuite, forger le fer, créer, en somme, exige un optimisme irréductible face à un monde qui n'est somme toute qu'humain. C'est pour cela que je dirais avec Spinoza : « *La seule perfection, c'est la joie.* »

—
New York, janvier 2013

Auteur-photographe française vivant à New York, Marilia Destot se passionne pour les rencontres et les collaborations artistiques avec des danseurs et des compagnies de danse, des designers de mode, des plasticiens et des photographes. Elle a notamment réalisé un film documentaire sur l'œuvre d'Ariane Lopez-Huici : *The Body Close-up* (« Très près du corps »).





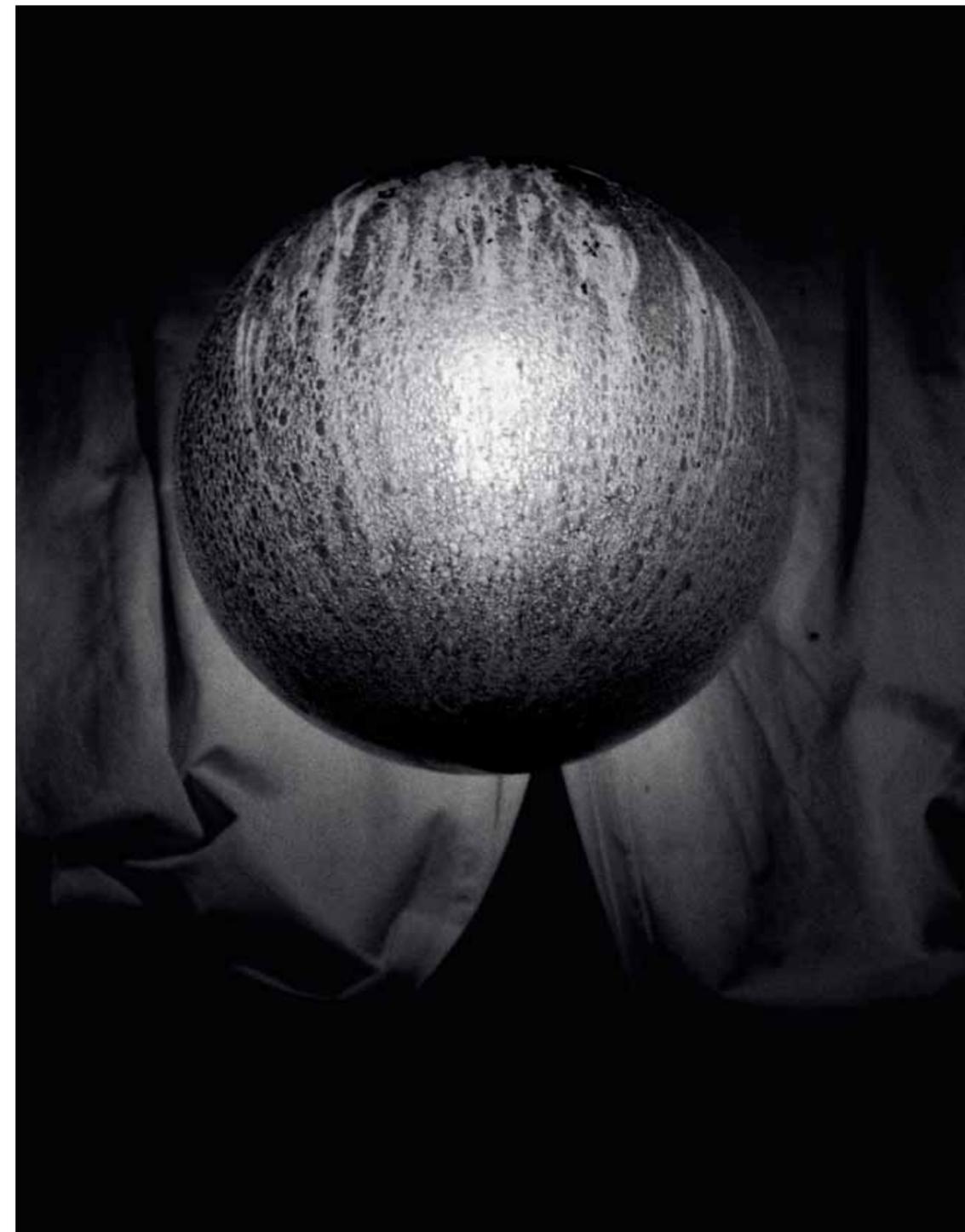
—
Holly
1998
cat. 40



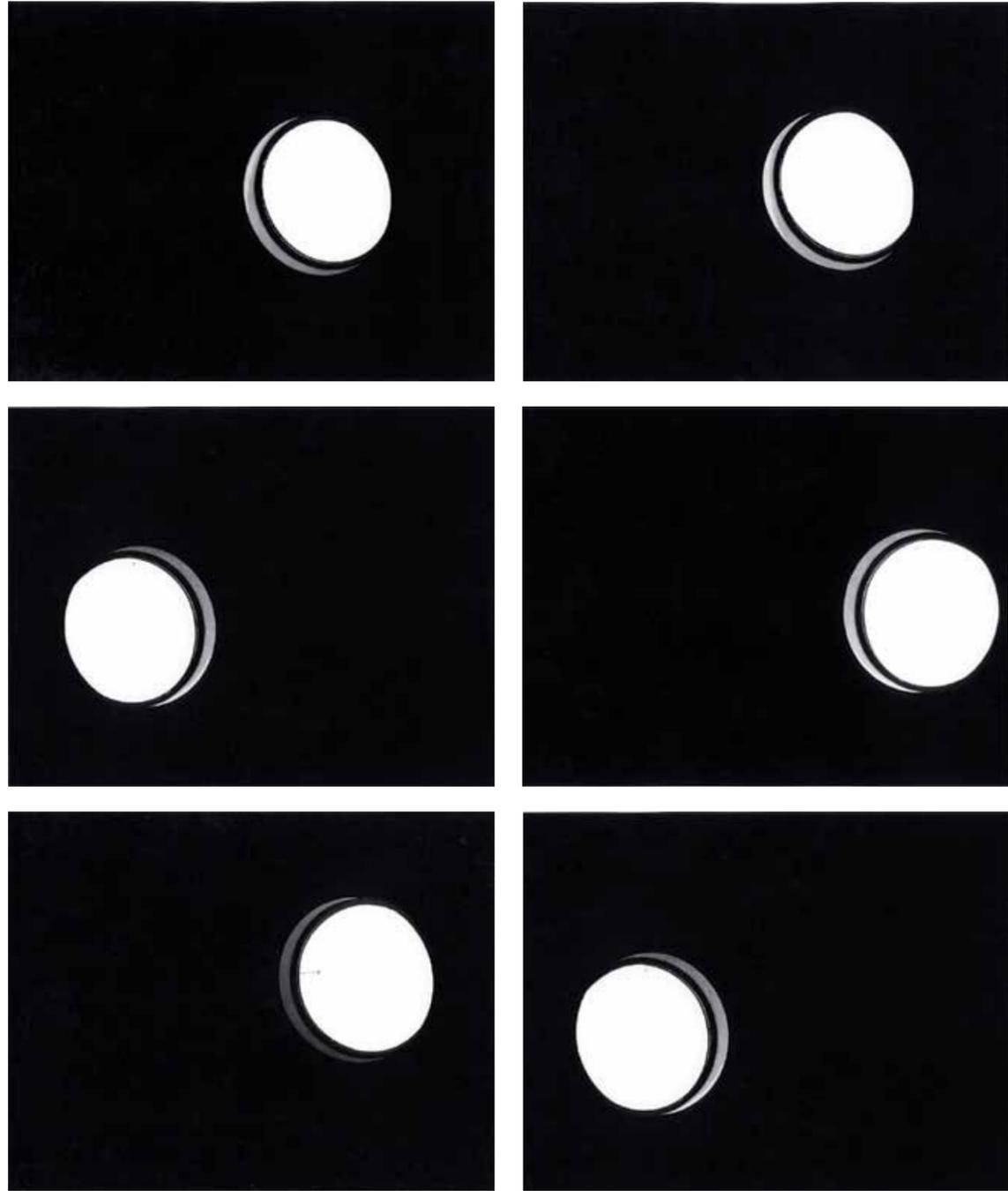
—
Totems
1994
cat. 16



—
Sans titre
1976
cat. 1



—
Venise céleste
1993
cat. 35



—
Oculus
1991
cat. 33



—
Transfiguration
1991
cat. 14



—
Commandement XV
1991
cat. 13



—
Aviva
1996
cat. 38



—
Aviva
1996
cat. 38



—
Dalila Khatir
2001
cat. 43



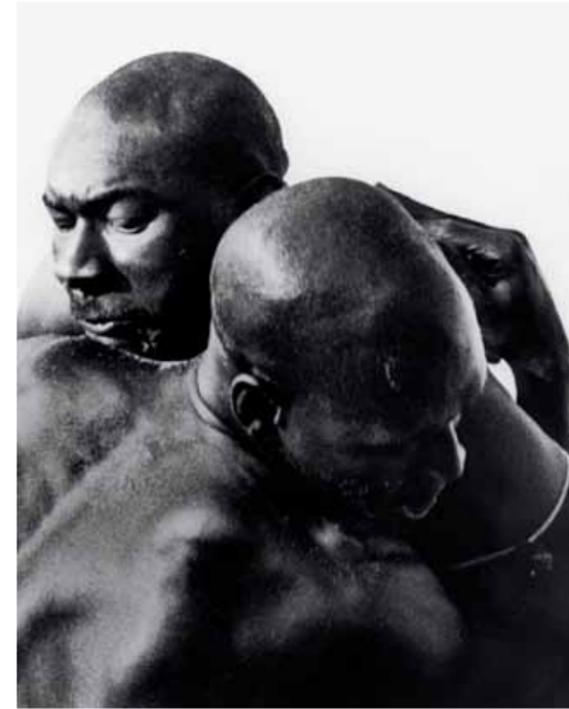
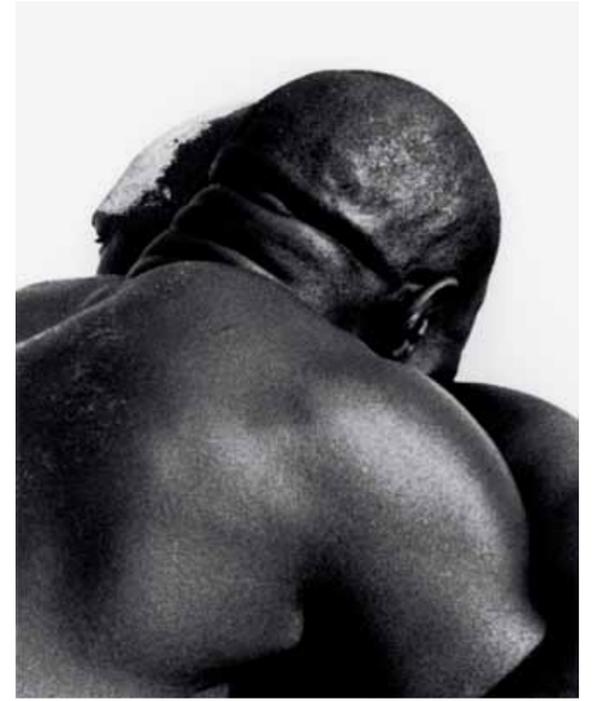
page de gauche
—
Solares rouge
1984
cat. 10

—
Zahin
1983
Collection particulière
cat. 5

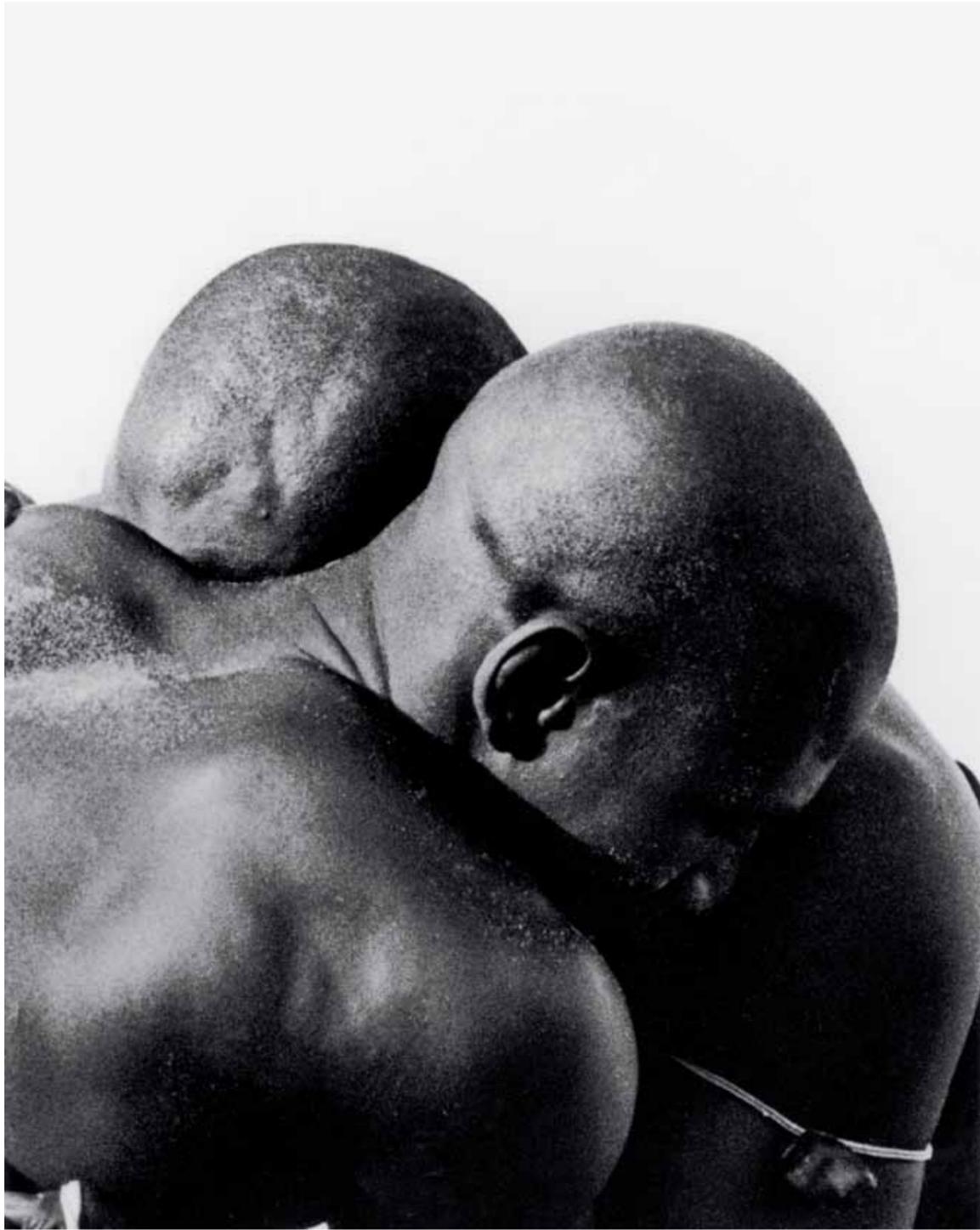




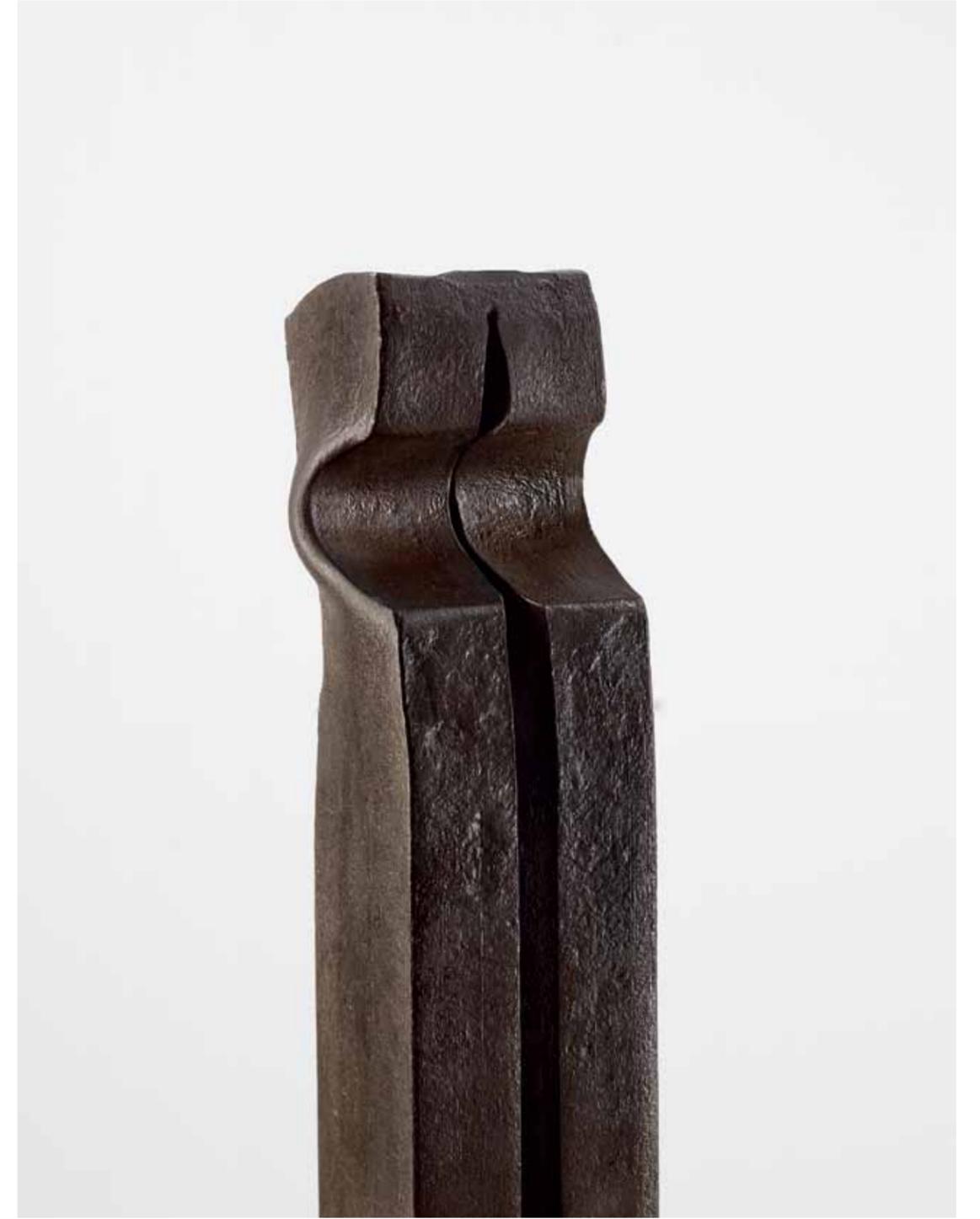
—
Ladder of Dreams
2003
cat. 24



—
Adama et Omar
2003
cat. 46



—
Adama et Omar
2003
cat. 46



—
Introit II (détail)
1983
cat. 6



—
Holly et Valeria
1998
cat. 41



—
Aria, 2012 (cat. 27) et
Holly et Valeria, 1998 (cat. 41)



—
Méditation
1983
cat. 4



—
Les Rebelles
2006
cat. 48



—
Les Rebelles
2006
cat. 48



—
Clémence VIII
2000
Valenciennes, musée des Beaux-Arts
cat. 23



—
Génération, 1992
(cat. 15) et
Priscille, 2009-2010
(cat. 50)



—
Priscille
2009-2010
cat. 50



—
Cantique des montées
1997
Valenciennes, musée des Beaux-Arts
cat. 17



—
Mère et fils
1997
cat. 39



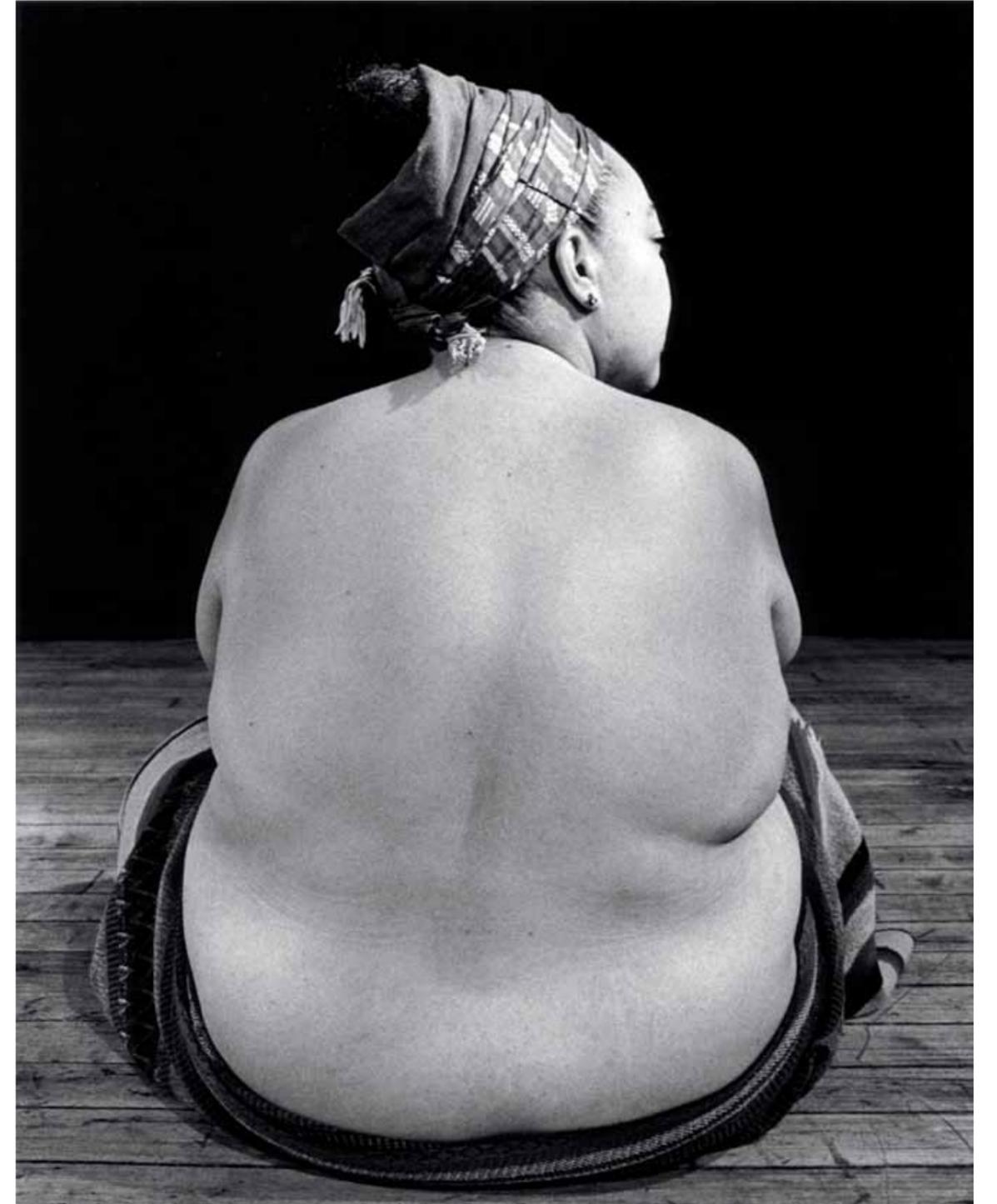
—
Nudité
1982
Valenciennes, musée des Beaux-Arts
cat. 3



—
Autoportrait
1995
cat. 36



—
Grande nudité
1985
Valenciennes, musée des Beaux-Arts
cat. 11



—
Dalila Khatir en odalisque
2001
cat. 44





—
Ivresse I
1984
Paris, musée national d'Art moderne
cat. 7

Ivresse II
1998
Paris, musée national d'Art moderne
cat. 19

Ivresse V
1998
Paris, musée national d'Art moderne
cat. 22

Ivresse IV
1998
Paris, musée national d'Art moderne
cat. 21

Ivresse III
1998
Paris, musée national d'Art moderne
cat. 20



—
Les Amants
1995
cat. 37



—
Bird
1998
Valenciennes,
musée
des Beaux-Arts
cat. 18



—
King
1986
cat. 12



—
Solo absolu
1992
cat. 34



—
Introit II
1983
cat. 6

Fils de fer suspendus, 2012 (cat. 28) et
Dessins « 15 août 2013 », 2013 (cat. 29)





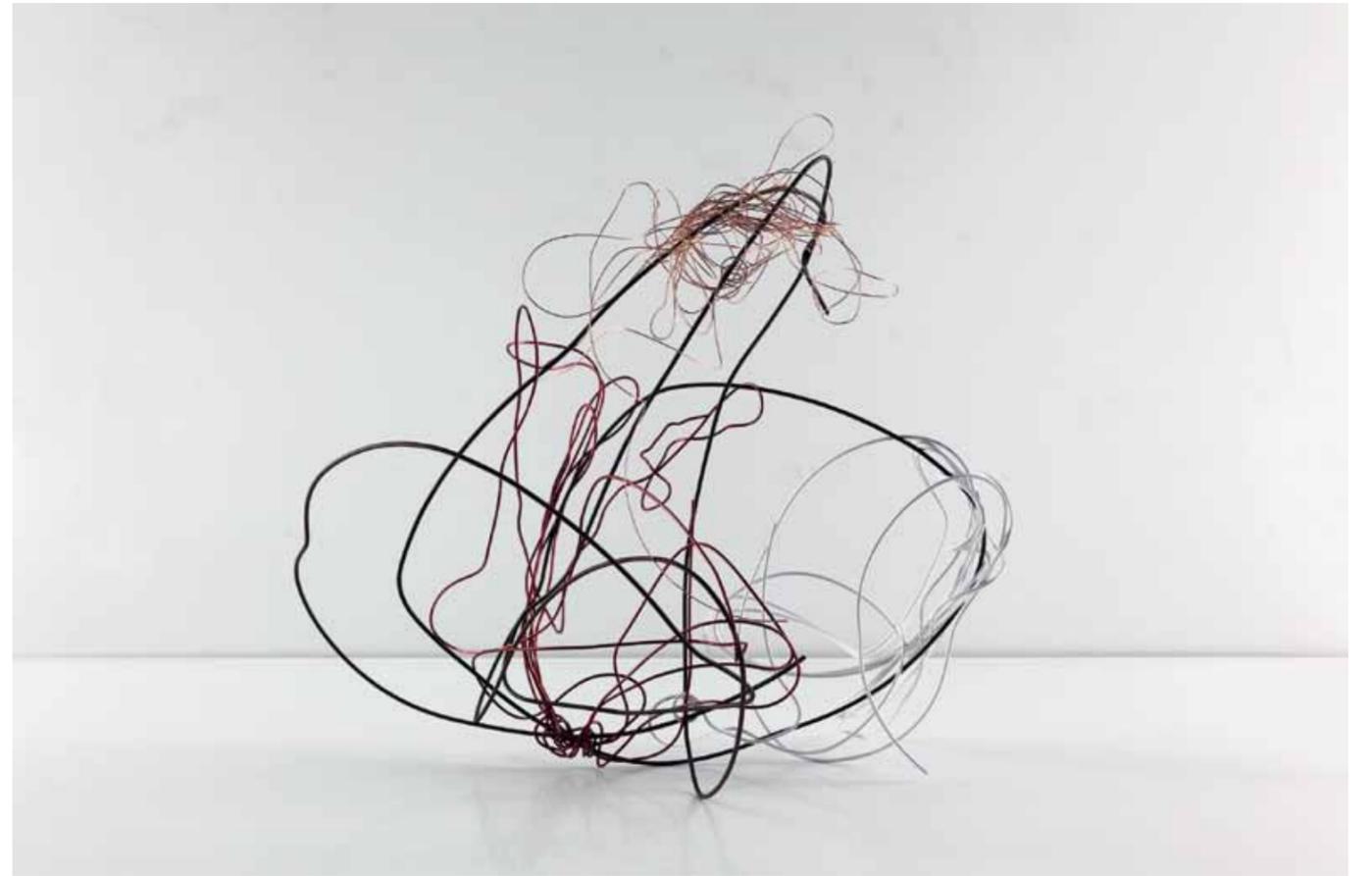
—
Aria
2012
cat. 27



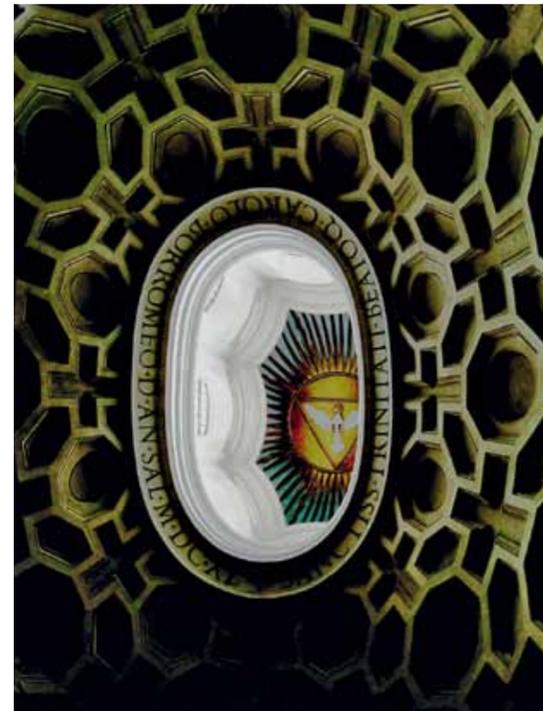
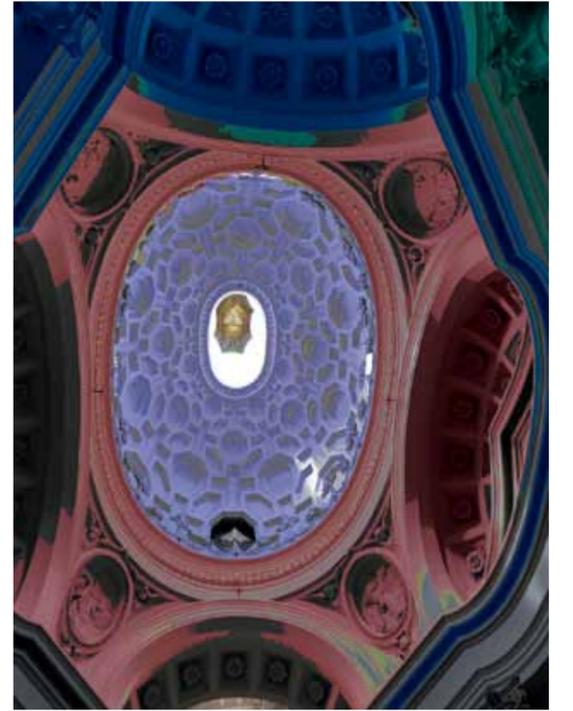
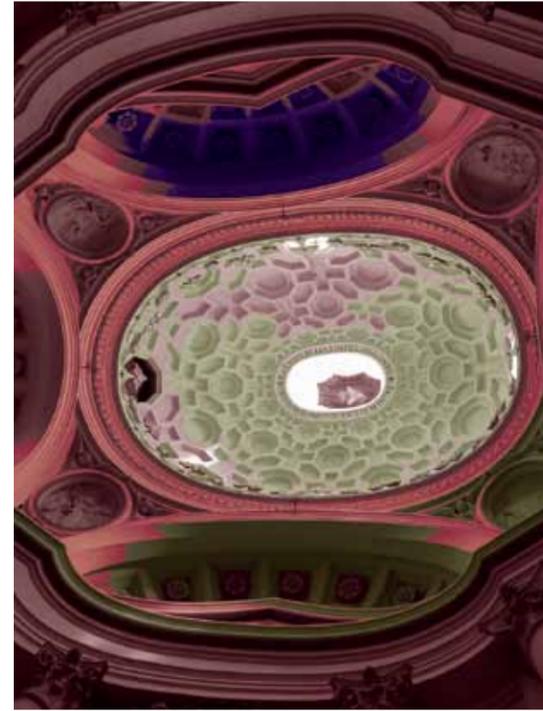
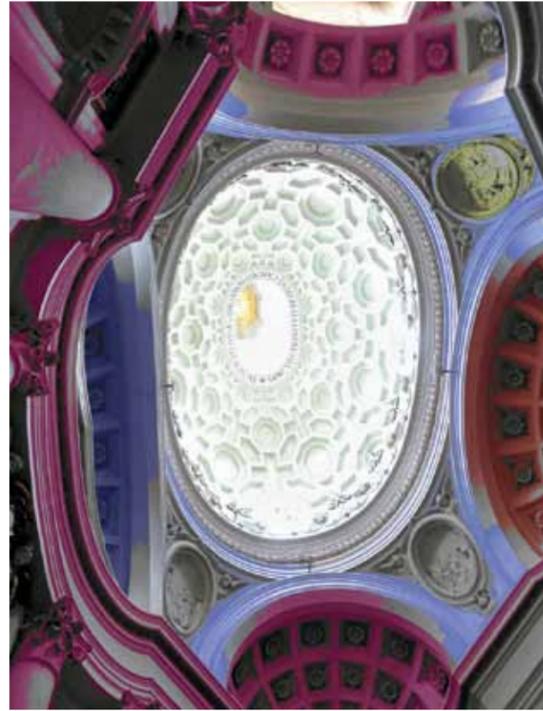
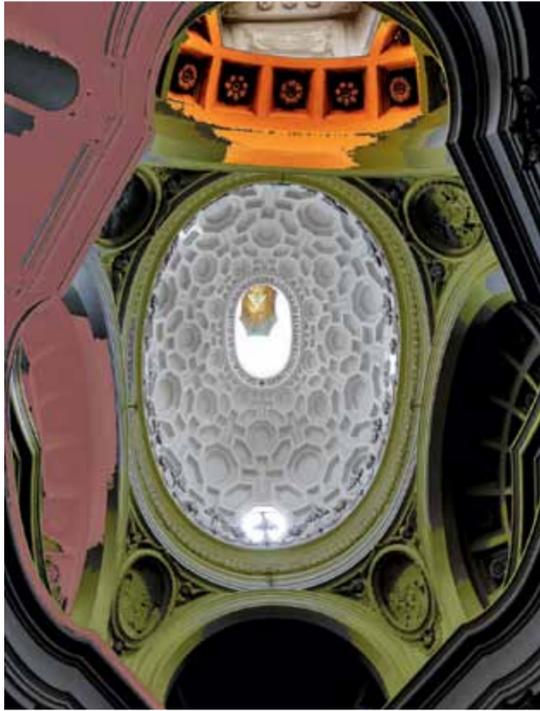
—
Holly et Valeria
1998
cat. 41



—
Aria
2012
cat. 27



—
Aria
2012
cat. 27





—
Ivresse II
1984
Valenciennes, musée des Beaux-Arts
cat. 8



—
Dalila Khatir
2000
cat. 42

Liste des œuvres exposées

Sauf mention contraire, les œuvres appartiennent aux collections des artistes.

Alain Kirili

- 1 — **Sans titre**
1976
Fer forgé, 130 cm
Repr. p. 28
- 2 — **Sans titre**
1976
Fer forgé, 168 cm
- 3 — **Nudité**
1982
Plâtre peint, 83 × 28 cm
Inv. 2003.3.10
Valenciennes, musée des Beaux-Arts
Repr. p. 52
- 4 — **Méditation**
1983
Fer martelé, 38 × 25 × 25 cm
Repr. p. 44
- 5 — **Zahin**
1983
Fer martelé, 150 × 30 × 30 cm
Collection particulière
Repr. p. 37
- 6 — **Introït II**
1983
Fer martelé, 141 × 30,5 × 30,5 cm
Repr. p. 41, 65
- 7 — **Ivresse I**
1984
Terre cuite, 42 × 32 cm
Inv. AM 2009-155
Paris, musée national d'Art moderne
Repr. p. 58
- 8 — **Ivresse II**
1984
Terre cuite, 23,5 × 20 cm
Inv. 2003.3.1
Valenciennes, musée des Beaux-Arts
Repr. p. 74
- 9 — **Palencia bleu**
1984
Fer martelé et peint, 50 × 38 × 38 cm
- 10 — **Solares rouge**
1984
Fer martelé et peint, 49 × 38 × 38 cm
Repr. p. 12, 36

- 11 — **Grande nudité**
1985
Plâtre peint, 205 × 82 cm
Inv. 2003.3.11
Valenciennes, musée des Beaux-Arts
Repr. p. 54
- 12 — **King**
1986
Aluminium forgé, 177 × 31 × 32 cm
Repr. p. 13, 62, 63
- 13 — **Commandement XV (15 éléments)**
1991
Fer forgé, 37 × 500 × 280 cm
Repr. p. 32
- 14 — **Transfiguration**
1991
Fer martelé découpé au chalumeau, 203 × 46 × 54 cm
Repr. p. 31
- 15 — **Génération**
1992
Marbre, fer, bronze, 168 × 140 × 94 cm
Repr. p. 48
- 16 — **Totems**
1994
Pierre de Bourgogne
Sculpture 1 – hauteur : 2,72 m, base : 1,03 × 0,75 m
Sculpture 2 – hauteur 2,70 m, base : 1,07 × 0,70 m
Sculpture 3 – hauteur 2,54 m, base : 1 × 0,70 m
Repr. p. 27
- 17 — **Cantique des montées**
1997
Plâtre peint, 53 × 71 cm
Inv. 2003.3.13
Valenciennes, musée des Beaux-Arts
Repr. p. 50
- 18 — **Bird**
1998
Terre cuite, 32,5 × 42 cm
Inv. 2003.3.6
Valenciennes, musée des Beaux-Arts
Repr. p. 61
- 19 — **Ivresse II**
1998
Terre cuite, 42 × 32 cm
Inv. AM 2009-156
Paris, musée national d'Art moderne
Repr. p. 58

- 20 — **Ivresse III**
1998
Terre cuite, 42 × 32 cm
Inv. AM 2009-157
Paris, musée national d'Art moderne
Repr. p. 58
- 21 — **Ivresse IV**
1998
Terre cuite, 42 × 32 cm
Inv. AM 2009-158
Paris, musée national d'Art moderne
Repr. p. 59
- 22 — **Ivresse V**
1998
Terre cuite, 42 × 32 cm
Inv. AM 2009-1593
Paris, musée national d'Art moderne
Repr. p. 59
- 23 — **Clémence VIII**
2000
Terre cuite, 34 × 13,5 cm
Inv. 2003.3.8
Valenciennes, musée des Beaux-Arts
Repr. p. 47
- 24 — **Ladder of Dreams**
2003
Fer martelé, 265 × 44 × 39 cm
Repr. p. 38
- 25 — **Jaillissement**
2010
Bronze et fer sur socle, 15 × 10 × 46 cm
- 26 — **Sans titre**
2011
Terre cuite bicolore
- 27 — **Aria (5 pièces)**
2012
Verre et métal, 30 × 45 cm
Repr. p. 43, 68, 70, 71
- 28 — **Fils de fer suspendus**
2012
Fil de fer galvanisé et caoutchouc, dimensions variables
- 29 — **Dessins « 15 août 2013 » (36 feuilles)**
2013
Papier Arche et fusain, dimensions variables
Repr. p. 66

- 30 — **Sans titre**
2013
Caoutchouc, fil de fer, dimensions variables

Ariane Lopez-Huici

Le chiffre entre parenthèses indique le nombre de photographies que comprend la série.

- 31 — **In Abstracto (1)**
1989
Tirage argentique, 50 × 60 cm
- 32 — **In Abstracto (1 à 6)**
1989
Tirage argentique, 26 × 25 cm
- 33 — **Oculus (1 à 7)**
1991
Tirage argentique, 102 × 76 cm
Repr. p. 30
- 34 — **Solo absolu (1 à 3)**
1992
Tirage argentique, 50 × 60 cm
Repr. p. 64
- 35 — **Venise céleste (1 à 4)**
1993
Tirage argentique, 46 × 46 cm
Repr. p. 29
- 36 — **Autoportraits (1 à 5)**
1995
Tirage argentique rehaussé de couleur, 50 × 60 cm
Repr. p. 53
- 37 — **Les Amants (1 à 4)**
1995
Tirage argentique, 50 × 60 cm
Repr. p. 60
- 38 — **Aviva (1 à 5)**
1996
Tirage argentique, 200 × 100 cm
Repr. p. 13, 33, 34
- 39 — **Mère et fils (1 à 3)**
1997
Tirage argentique, 50 × 60 cm
Repr. p. 51
- 40 — **Holly (1 à 4)**
1998
Tirage argentique, 50 × 60 cm
Repr. p. 26
- 41 — **Holly et Valeria (1 à 6)**
1998
Tirage argentique, 50 × 60 cm
Repr. p. 42, 43, 69
- 42 — **Dalila Khatir (1 à 3)**
2000
Tirage argentique, 50 × 60 cm
- 43 — **Dalila Khatir (1)**
2001
Tirage argentique, 50 × 60 cm
Repr. p. 35
- 44 — **Dalila Khatir en odalisque (1 à 3)**
2001
Tirage argentique, 50 × 60 cm
Repr. p. 55
- 45 — **Dalila Khatir (1, 2)**
2002
Tirage argentique, 56 × 76 cm
- 46 — **Adama et Omar (1 à 4)**
2003
Tirage argentique, 50 × 60 cm
Repr. p. 39, 40
- 47 — **Ruy & Michael (1, 2)**
2004
Tirage argentique, 56 × 76 cm
- 48 — **Les Rebelles (1 à 6)**
2006
Tirage argentique, 50 × 60 cm
Repr. p. 45, 46
- 49 — **Dalila Khatir (1)**
2008
Tirage argentique, 50 × 60 cm
- 50 — **Priscille (1 à 4)**
2009-2010
Tirage argentique, 60 × 76 cm
Repr. p. 48, 49
- 51 — **Dalila Khatir (1 à 5)**
2011
Tirage argentique, 25 × 20 cm
- 52 — **Dalila Khatir, visages (1 à 9)**
2011
Tirage argentique, 50 × 50 cm
Repr. p. 56-57
- 53 — **Misterioso Borromini (1 à 7)**
2013
Tirage pigmentaire, 45 × 60 cm
Repr. p. 72, 73
- 54 — **Shani Ha (1 à 5)**
2013
Tirage argentique, 50 × 60 cm
Repr. p. 17

Crédits photographiques

Marilia Destot
22, 24, 25

Laurent Lecat
couverture (haut), p. 8, 12, 17, 27,
28, 31, 32, 36, 37, 38, 41, 48, 58-59,
62, 63, 65, 66-67, 68, 70, 71

François Leclerc – Ville de Valenciennes
p. 47, 50, 52, 54, 61, 74

Ariane Lopez-Huici
couverture (bas), p. 26, 29, 30, 33,
34, 35, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 49,
51, 53, 55, 56, 57, 60, 64, 69, 72, 73,
75

En couverture :
Méditation, 1983 et *Aviva*, 1996.

La photogravure a été réalisée par Quat'Coul Toulouse.
Cet ouvrage a été achevé d'imprimer sur les presses de O.G.M (Italie) en février 2014.