

Un jeu pour plusieurs partenaires: Kirili, Steichen, Mallarmé par Raphael Rubinstein

extrait du Catalogue *Alain Kirili - Edward Steichen, Correspondances*,
Musée d'Orsay, Art Contemporain n°8,
Argol et Musée d'Orsay éditions, 2006

Alain Kirili est à maints égards l'artiste idéal pour participer à la série d'expositions «Correspondances» organisées par le musée d'Orsay. Ces dernières décennies, il n'a cessé de faire dialoguer ses œuvres avec celles de ses illustres prédécesseurs. Et même si la plupart des artistes envisagent sérieusement leurs relations avec l'art du passé, il en est peu, parmi nos contemporains, pour s'enflammer autant à l'idée de voir leur travail partager un espace commun avec des œuvres réalisées il y a des années, voire des siècles. Plutôt que l'expression d'une affinité nostalgique avec telle ou telle période historique, l'insistance avec laquelle Kirili met en présence ses sculptures et des œuvres anciennes relève d'un acte radical de recontextualisation : «Kirili ne croit pas à la linéarité d'une histoire de l'art qui garderait chaque artiste bien douillettement dans son propre temps », comme le firent observer Anne Rochette et Wade Saunders dans un article consacré à une exposition organisée en 2002, qui rassemblait des œuvres de Kirili et du sculpteur Jean-Baptiste Carpeaux'.

Dans l'entretien publié à l'occasion de l'exposition du musée d'Orsay (voir p. 26), Kirili fait remarquer qu'il a été attiré par les photographies du *Balzac* de Rodin prises par Edward Steichen (fig. 2,16 et 17) en raison des interactions possibles entre sculpture et photographie, et parce que l'élancement vertical de ses propres sculptures renvoie à celui du monument au grand romancier. Mais au-delà des incontestables affinités liant le travail de Kirili au chef-d'œuvre de Rodin, le parti pris de verticalité qui s'impose avec évidence dans les sculptures présentes s'explique par le recours à d'autres sources. Bien que Kirili soit né en France et qu'il ait commencé sa carrière à Paris, bien qu'il soit demeuré aussi proche de la scène artistique française et fier de l'héritage européen sur lequel s'appuie son art, il est impossible de comprendre vraiment son accomplissement de sculpteur sans reconnaître l'impact crucial de l'art américain. Dès le début des années 1970, au moment où Kirili est passé d'une pratique conceptuelle à des recherches centrées sur la sculpture abstraite, le travail de Barnett Newman et de David Smith s'avèrent déterminants pour son développement artistique. Ses barres verticales en fer forgé, par exemple, font nettement écho aux zips qui ponctuent les plages de couleurs de Newman. Les sculptures de Willem De Kooning ont aussi compté pour Kirili, à une époque où l'on prêtait peu d'attention à cet aspect de son œuvre. Plutôt que d'envisager l'expressionnisme abstrait comme un chapitre historique clos, Kirili y voit une ouverture pour des prolongements futurs, un projet qu'il faut poursuivre et qui pourrait ne jamais s'achever. À New York, Kirili évolue en tandem avec la génération de peintres et de sculpteurs, qui émergea dans le sillage du minimalisme. Si, à l'origine, ces artistes post-minimalistes refusent l'objet, certains, comme Joel Shapiro et Richard Serra, donnent dans les années 1970 une nouvelle dimension physique à leur travail, ce que fit aussi Kirili. En embrassant ces diverses approches de la sculpture, il confère une grande force à son art. Dans les pièces intitulées *Commandement* (fig. 12), il met en œuvre la dispersion dans l'espace, propre aux artistes post-minimalistes comme Barry Le Va, et la logique sérielle du minimalisme, tout en convoquant l'invention formelle dérivée du cubisme, qui renvoie aussi bien à David Smith qu'à Julio Gonzalez.

Également sensible à la proximité de la peinture, ses sculptures bénéficient de l'apport de plusieurs générations de peintres abstraits new-yorkais, depuis l'élégante matérialité de Brice Marden, jusqu'à la géométrie retenue de Robert Mangold et au biomorphisme philosophique de Jonathan Lasker. Malgré la critique grandissante à laquelle a été confrontée l'abstraction en peinture et en sculpture durant le dernier quart du siècle au moins, ces artistes ont continué à la défendre, avec force et sans nostalgie. Et nulle part, peut-être, n'est-ce plus évident qu'à New York: durant les trois dernières décennies, Kirili a contribué à - et s'est nourri de - ce creuset unique où voisinent une communauté esthétique ouverte et l'ambition artistique individuelle.

«Je ressens pour Rodin plus que de l'admiration, une profonde affinité créative. Le musée Rodin a été pour moi à Paris le lieu d'inspiration de mon enfance, de mon adolescence et de ma vie d'artiste².»

À plus d'une reprise, Alain Kirili a parlé de l'importance d'Auguste Rodin (1840-1917) dans son parcours d'artiste. Cette affinité transgénérationnelle a déjà trouvé son expression concrète à l'occasion de deux expositions: en 1985, Kirili exposa trois sculptures dans les jardins du musée Rodin à Paris et, en 1999, le San Francisco Museums of Fine Art organisa une exposition intitulée *Alain Kirili : A Dialogue with Rodin*, qui juxtaposait les sculptures de Kirili et de Rodin, ainsi que des œuvres de Carpeaux, Picasso et Monet.

L'exposition du musée d'Orsay offre donc à Kirili une troisième opportunité de faire connaître sa relation passionnée à son illustre prédécesseur. Cette fois, il l'explore par l'intermédiaire des photographies de Steichen, invitant un troisième artiste, autant qu'un autre médium, à rejoindre la partie. Et à travers le titre que Kirili a donné à sa sculpture en fer forgé, composite et polychrome, *Un coup de dés jamais n'abolira la sculpture* (fig. 1), une quatrième personnalité, celle du poète Stéphane Mallarmé (1842-1898), participe aussi à la fête. Mallarmé et Rodin étaient amis et se soutenaient mutuellement, à l'instar de Steichen et Rodin, il faut le souligner. Quand le sculpteur fut attaqué pour le Monument à Balzac, Mallarmé lui écrivit une lettre élogieuse et rejoignit le comité chargé de lever des fonds afin d'acheter la sculpture après le refus par la Société des gens de lettres, son commanditaire. Au début des années 1890, Rodin offrit à Mallarmé un plâtre du *Faune* et *Nymphe*, exposé lors des fameux Mardis du poète, et envisagea de réaliser son buste. À la mort de Mallarmé en 1898, Rodin se lamenta: « Quelle douleur! Et comme nous sommes tous avec vous. Poètes et artistes, nous sommes accablés.»

Il compta parmi les trente personnes présentes aux funérailles.

En se référant à ces trois esprits, Kirili converse avec trois figures clés de l'histoire du modernisme (même si l'accomplissement de Steichen n'est pas tout à fait comparable à ceux de Rodin et de Mallarmé). De la même manière, sa sculpture établit un dialogue vivant avec l'art du XX^e siècle.

Formée de quatre éléments indépendants, lorsque je vis l'œuvre pour la première fois dans l'atelier de Kirili à New York durant l'été 2005, *Un coup de dés jamais n'abolira la sculpture* se scindait à l'origine en deux paires: deux minces sculptures formées d'un motif répété alternant ovale et tige, et deux plus larges reprenant le même motif à la base puis s'évasant en formes plus irrégulières, plus fines ou plus aplaties. Si les éléments les plus étroits évoquent plutôt la *Colonne sans fin* de Brancusi, les sculptures de la seconde paire, avec leur présence frontale et leurs contours élargés, renvoient aux œuvres de David Smith. Mais ce dispositif par paire n'était pas définitif. Tout d'un coup, peu de temps avant que les sculptures ne soient embarquées pour Paris, Kirili m'invita

d'urgence à revenir dans son atelier: il avait ajouté une cinquième sculpture. Celle-ci possède aussi des contours élargés et une frontalité à la Smith, mais elle est peinte d'un rouge vibrant et s'élève au-dessus des autres pièces. Il était d'emblée évident que ce cinquième élément rompait la symétrie des deux paires précédentes. *Un coup de dés* se caractérise également par d'autres aspects qui vont contre la symétrie et l'identique. En particulier, la peinture appliquée sur les surfaces de ces hautes œuvres en fer forgé nous invite à les regarder chacune comme une unique présence. L'une est rouge, l'autre blanche, la troisième d'un jaune riche, la quatrième argent poli et la dernière rose, blanc et gris. Autant que les couleurs, le traitement de la couche picturale varie d'une pièce à l'autre. La peinture rose, appliquée d'un coup de pinceau vigoureux, offre un contraste saisissant avec l'application satinée sur les trois autres sculptures. La sensualité qui s'en dégage évoque le corps humain (et, nul hasard, les aquarelles érotiques de Rodin), ou même un corps en marbre veiné, en particulier près de la base. Chaque sculpture possède ses propres qualités réfléchissantes qui la distinguent des autres: la forme argentée renvoie la lumière presque comme un miroir; la pièce jaune semble absorber la couleur de l'espace environnant telle une éponge; la sculpture blanche, qui paraît tout juste sortie d'une cuve de lait frais, donne l'impression de réfléchir et d'être opaque à la fois; le rouge profond semble ouvrir une brèche éclatante dans l'atmosphère environnante.

À les observer de plus près, les surfaces métalliques peintes révèlent davantage de différences. Les zones aplaties des formes jaunes, rouges et blanches comportent des marques de marteau de 7 à 10 cm de longueur, produites lors de l'élaboration de l'œuvre, alors que les éléments argent et gris-rose présentent des surfaces plus douces, quoique en aucun cas mécaniques. L'empreinte du geste transparaît de façon flagrante dans la légère incurvation des sculptures qui se penchent et s'enroulent subtilement en s'élançant de leur base. En intégrant ces « imperfections », dans la forme achevée de ses œuvres, la trace des propriétés intrinsèques des matériaux et des techniques, Kirili a indubitablement été influencé par son récent séjour au Mali, où il a travaillé avec des artistes locaux. En même temps, appliquant sans détour les couleurs à ses sculptures, il rejette la notion de « vérité du matériau » prônée par de nombreux artistes occidentaux du XX^{ème} siècle. Cette quête de la pureté formelle remonte d'ailleurs plus loin qu'au XX^{ème} siècle, surtout en sculpture. On pense en effet à la froideur des tenants du classicisme qui ne savaient pas ou voulaient oublier que les statues grecques en marbre étaient à l'origine peintes en couleurs vives.

Après avoir achevé *Un coup de dés*, Kirili aperçut dans les formes de ses minces sculptures des réminiscences de l'art ancien des Cyclades, en particulier dans les figures de « violon » dont les contours hésitent entre l'instrument musical et le corps féminin. Connaissant l'engouement prolongé de Kirili pour le jazz, il n'est pas surprenant d'apprendre que cette affinité le comble.

Ses sculptures ont d'ailleurs souvent été utilisées comme des partitions peu orthodoxes par certains des jazzmen les plus respectés de notre temps, et il est parfaitement possible qu'un jour *Un coup de dés jamais n'abolira la sculpture* puisse à son tour apporter sa contribution au domaine musical.

D'une certaine manière, les coups de marteau nécessaires à la fabrication de la sculpture sont entrés dans l'histoire. Si les heurts répétés de l'outil dans la forge ont un lien, aussi ténu soit-il, avec la musique, Kirili peut raconter au milieu des années 1990 comment il martela dans son atelier quelques barres de fer, ayant à l'esprit cette phrase de David Smith et Charlie Parker: « L'enclume est l'origine secrète de la musique et de la sculpture profonde. Je vais enregistrer mes coups de marteau pendant le court instant d'incandescence du fer rouge³. »

Ainsi, les coups de marteau qui animent les surfaces des deux sculptures d'*Un coup de dés jamais n'abolira la sculpture* sont des empreintes, voire des enregistrements primitifs du son. Mais cela ne signifie pas pour autant que Kirili crée des sculptures pour leurs propriétés musicales.

Au contraire, parlant de plusieurs de ses œuvres aux titres musicaux, l'artiste écrit: « C'est seulement

quand j'étudie ces sculptures en touchant leur surface que je découvre leurs résonances. Ma sculpture ne se réfère à aucun instrument de musique: elle n'est pas fonctionnelle⁴.»

Kirili entrevoit également des connexions, là aussi a posteriori, avec *les Baigneuses* de Picasso (1956), un groupe de minces sculptures qui créent par leur ensemble un volume. Le lien est encore plus étroit avec une autre de ses œuvres intitulée *Concert I* (1985). Étape importante dans le cheminement de Kirili, cette pièce consiste en quatre éléments abstraits, de dimensions variées, en bronze, terre cuite et fer forgé assemblés sur une base en bois. Comme *Un coup de dés jamais n'abolira la sculpture* (et comme *les Baigneuses* de Picasso ou les ensembles d'*Homme qui marche* de Giacometti), *Concert I* est un groupe de formes qui n'existent qu'en relation les unes par rapport aux autres, une famille de corps dans l'espace. En tant que tels, les espacements qui les séparent importent autant que chaque sculpture prise individuellement.

Nous sommes renvoyés ainsi au poème révolutionnaire de Mallarmé, qui a donné son titre à la sculpture : *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*⁵. Rompant avec toutes les conventions, Mallarmé, à la fin du XIX^e siècle, disposa les phrases isolées de son poème pour qu'elles fussent lues à travers les pages d'un livre ouvert. Dans son introduction au poème, il suggère au lecteur de l'aborder comme une partition musicale. Certaines pages comptent seulement trois ou quatre mots. La disposition typographique laisse le lecteur libre de naviguer parmi les mots, inaugurant de fait le principe de l'œuvre ouverte qui n'atteindra sa maturité que dans le milieu du siècle suivant. En hommage à cette grande liberté et pour la prolonger, Alain Kirili continue d'explorer les espacements entre les formes sculpturales, autant que l'interaction entre les artistes travaillant sur différents médiums. Rien n'abolira la sculpture, nous promet-il, ni, par extension, aucun des outils magiques que nous revendiquons et inventons en tant qu'êtres humains.

1 Anne Rochette et Wade Saunders, « Keeping Company », *Art in America*, décembre 2002, p. 67.

2 Alain Kirili, *Statuaire*, Paris, Denoël, 1986, p. 89.

3 Alain Kirili, *Sculpture et Jazz*, Paris, Stock, 1996, p. 67.

4 Ibid., p. 69.

5 Écrit en 1897 et publié en 1914, Paris, Nouvelle Revue française.