

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, 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 Vincens... 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 servit 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. « Il permet d'avoir prise sur le monde et c'est l'esquisse du projet que nous sommes⁵. » 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 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 qu'en le vivant, c'est-à-dire m'appropriant le drame qui se

joue au travers de lui et en me fondant en lui. Ainsi, je suis mon corps... et réciproquement mon corps est... une esquisse de la totalité de mon être à venir⁶ ».

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'appellerai 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 mis en œuvre à deux⁸.

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.pdf.
- ³ Roland BARTHES, *La Chambre claire*, in *Œuvres complètes V : 1977-1980*, Seuil, Paris, 2002, p. 792.
- ⁴ Jeanne SIEGEL, « Erotic/Fragment: Ariane Lopez-Huici's Tactile Photographs », *Arts Magazine*, novembre 1990, p. 99.
- ⁵ Simone DE BEAUVOIR, *The Second Sex*, tr. by Constance Borde and Sheila Malovany-Chevallier (New York: Vintage Books, 2011), p. 46 (traduction modifiée).
- ⁶ Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, in *Œuvres*, Quarto Gallimard, Paris, 2010, p. 887.
- ⁷ « The exemplarity of the model: Conversation between Ariane Lopez-Huici and Paul Audi », in *Ariane Lopez-Huici*, IVAM, Valencia, 2004, p. 42.
- ⁸ En français dans le texte (note du traducteur).