

## Kirili : Standing Ovation

Au cours des dix dernières années, j'ai eu, pour des raisons personnelles, souvent l'occasion de me retrouver en présence de la sculpture *Oratorio*, forgée par Alain Kirili en 1988. Onze éléments verticaux, en aluminium plein, posés sur le sol à une faible distance les uns des autres, chacun ayant la même taille ou presque (soixante-dix centimètres environ). Onze éléments, dont la partie supérieure (« la tête ») a subi, sous la pression obstinée, virile et créatrice du sculpteur-forgeron, une certaine déformation par éclatement et effritement, dont le moins que l'on puisse dire est que sa conséquence heureuse fut de restituer aussitôt au matériau, nonobstant sa densité et son poids, sa fragilité cachée, sa feuillure friable, sa nervure complexe et filandreuse, bref, toute la qualité secrète de sa minéralité. Comme si le traitement paradoxal subi par elle s'était lui-même arrêté et rigidifié au cours de son procès, dans la virulence même de sa combustion extatique, dans son « *explosante-fixe* », telle qu'elle fut provoquée par un coup de barre de fer assené par le sculpteur sur le bord supérieur de la poutre de métal porté à incandescence dans l'ancre fuligineux d'un haut-fourneau, l'œuvre, à présent au repos, se dresse, sous le nom glorieux d'*Oratorio*, altière, souveraine, impressionnante, intimidante, et nous toise de sa hauteur discrète. Ayant fière allure, mais dénuée d'arrogance, elle s'impose par sa seule présence, elle s'impose *comme Présence*, elle impose au monde qui lui ménage une place le mystère jubilant et limpide de la force qu'elle libère.

Toutefois, cette œuvre pour laquelle je ressens une prédilection particulière, il s'en faut de beaucoup

qu'elle me surprenne encore aujourd'hui. Elle me touche beaucoup, certes, elle m'émeut très fortement, mais elle ne me surprend guère. Peut-être cela est-il dû à mon long et familier commerce avec les œuvres d'Alain Kirili, mais le fait est là : si cette sculpture m'enchanté et me saisit toujours par sa beauté, elle ne me surprend point, pas plus qu'elle ne m'effraie. Or, si j'évoque ici le sentiment de surprise ou d'effroi, c'est parce qu'il m'est souvent arrivé d'observer, quelquefois avec inquiétude, parfois avec amusement, tout l'étonnement, l'effarement ou la crainte que cette sculpture (à l'instar de nombreuses autres) est capable de susciter chez des personnes qui se tiennent pour la première fois en présence de sa Présence et ignorent tout de l'œuvre de Kirili. D'autant que lorsqu'elles se trouvent en compagnie de l'artiste, ces personnes n'osent jamais faire état de ce court *dérangement*, ou de ce bref *vertige*, auxquels son œuvre a le génie de les soumettre. Généralement, face à l'artiste, l'on a tendance à s'autocensurer, craignant sans doute de le heurter, ou de le vexer, par un propos peu réfléchi. On prend soin de ne pas révéler sa perplexité pour ne pas lui donner le sentiment, sûrement blessant, que son œuvre a échoué à séduire... Cependant, quand l'artiste n'est pas là, les réactions sont immédiatement différentes ! Que de fois, en effet, ai-je entendu tel ou tel s'écrier : « mais, dis-moi, qu'est-ce que c'est ? qu'est-ce que cela veut dire ? pourquoi cette forme, ce matériau, cet agencement ? qu'est-ce que tu y trouves, que faut-il donc y voir ? » Evidemment, cette interrogation pressante et angoissée ne reflète pas le moindre mépris, dédain ou désintérêt ; au contraire ; mais ce qu'il importe toutefois de faire, c'est de lier cette réaction à la « facture » de l'œuvre, qui est *abstraite*, résolument abstraite, car tout indique que si l'on avait pu *reconnaître* ce dont il retournait avec une œuvre, il eût été bien plus facile de « s'y retrouver »...

C'est en quoi la légère, la salutaire « déstabilisation » dont je parle, tient d'abord, à mon avis, au seul *choc d'une Présence que l'on a bien du mal à se représenter*. Un choc que l'intéressé s'empresse par tous les moyens de refouler, en le dissimulant adroitement, ou bien, au contraire, en l'exprimant avec vigueur — l'attitude la plus courante étant de recouvrir l'étrange et inquiétante érection de la Présence du voile protecteur de sa *symbolisation*, chargée non seulement de rendre intelligible son aspect, mais de le tenir à distance de

soi, c'est-à-dire à une « distance raisonnable », comme on dit. Ainsi, par exemple, au sujet d'*Oratorio*, il m'est arrivé d'entendre certains me parler d'obus, de vestiges de guerre, de résidu de déflagration, ou bien encore de je ne sais quelle exaction mortifère, censés s'y trouver *représentés*... Bien sûr, pour l'amateur — et que dirait-on de l'artiste ! — rien n'est plus irritant.

Et comme je me sens toujours enclin à défendre ce que j'aime, sans doute par excès d'égoïsme, je veux dire d'égotisme — parce que je sais bien que mon plaisir s'accroît quand je parviens à le partager —, mais aussi par respect envers cette œuvre qui provoque en moi ce très subtil plaisir, j'ai fini, au vu de ces réactions, par trouver une solution. Un beau jour — je ne sais plus quand, ni comment — j'ai prononcé à haute et intelligible voix, face à un spectateur médusé, *le nom de l'œuvre*, comme si je pressentais qu'il me servirait enfin de levier pour l'aider à franchir l'obstacle de « l'incompréhension ». J'ai dit : « *Oratorio* ! Cela s'appelle *Oratorio* ! Tu comprends ? » Et là, contre toute attente, miracle ! Comme par un coup de baguette magique, le regard dubitatif du spectateur récalcitrant s'efface, cédant la place à un sourire de reconnaissance. L'angoisse se dissipe : de part et d'autre, il y a soulagement, rapprochement, congratulations, voire, dans le meilleur des cas, communion émue et réciproque dans la jouissance de l'œuvre. « Maintenant que tu me le dis, je vois ! »

Et c'est ainsi qu'il me suffit de prononcer, depuis, le nom de l'œuvre — avec sa connotation immédiate d'un « chœur qui chante » — pour que la communication, interrompue par le choc d'une Présence qui ne se prête guère à sa symbolisation, se remette aussitôt à fonctionner. Ce n'est pas que la « signification » de l'œuvre apparaisse soudain à celui qui croyait qu'elle n'existait pas (puisque en l'occurrence la forme que prennent les éléments en aluminium forgé ne *représentent* pas, ne *figurent* pas, ou sinon très indirectement, une chorale, comme on pourrait être tenté de se l'imaginer). Mais par le simple effet de sa *nomination*, l'on assiste à la *présentification* de l'œuvre. Par la grâce d'un mot, c'est l'œuvre elle-même qui *se présente* dans toute la force et la plénitude de sa Présence — se justifiant ainsi elle-même dans sa forme comme dans son matériau.

Comment comprendre ?

\*

Une des façons de mettre en lumière l'œuvre d'Alain Kirili est de la considérer dans le sillage de celle de Barnett Newman, dont, par un certain côté, elle assume l'héritage en le rendant décisif et fécond, aussi bien sur le plan formel que sur le plan spirituel. Il s'agit là, du reste, d'une recommandation du sculpteur lui-même qui, sûr qu'il est de la singularité et de la nouveauté absolues de son œuvre, n'a jamais rechigné à faire état de ses enthousiasmes, de ses admirations, et de ses principales sources d'inspiration. Or, dans le domaine de l'esprit, qui dit inspiration, dit aussi, corrélativement, aspiration. L'inspiration qui donne chair à l'esprit se doit même de se tenir au service de cette aspiration qui l'entraîne en avant — une aspiration qui, depuis sa hauteur, l'élève et la magnifie en retour. Aussi tout l'enjeu pour Kirili ne se limite-t-il pas à faire œuvre originale, ni à tâcher de la réaliser, cette œuvre, malgré les innombrables obstacles que dresse devant sa route notre « époque de morosité, de banalisation et de démotivation », comme il l'appelle<sup>1</sup>. Non : son enjeu est également, et peut-être même surtout, de faire, avec cette œuvre, œuvre de *civilisation*. En quoi cela consiste-t-il ? Non pas à proclamer *sa* liberté (celle dont l'artiste doit bien pouvoir jouir personnellement aussi bien dans sa vie que dans l'exercice même de son art), mais à *déclarer la liberté*, la liberté *en général* — au sens « performatif » du mot où l'on déclare ouverte une cérémonie publique ou unis par les liens du mariage tel ou tel couple... Ou bien encore, comme le Dieu de la *Genèse* qui, au nom de la Création, « dit : Que la lumière soit ! Et la lumière fut »...

« Je dis, je déclare la liberté et, par là même, je la fais exister ; car c'est précisément par la grâce, ou la gratuité, d'une telle déclaration que viennent à être données les conditions de son émergence ici-bas » : telles sont, si l'on veut, la déclamation toujours muette que l'art ne cesse de faire résonner au cœur brûlant de tout ce qu'il lui arrive de *mettre en œuvre* (et ici je dis

1. A. Kirili, « “La transversalité dans l'art répond à un besoin vital”. Entretien avec Ph. Dagen », *Le Monde*, 25 juin 1996, p. 14.

bien : l'art, et non l'artiste). C'est en tout cas dans ce sens qu'il faudrait entendre Kirili quand il affirme, au sujet de ces *Nymphéas* de Monet qu'il vénère tout particulièrement : « J'ai une admiration profonde — une admiration qui me suit et me détermine même en partie — pour les *Nymphéas* de Claude Monet, à l'Orangerie, quand je pense que c'était là sa réponse à cette terrible pulsion de mort qu'a été la Grande Guerre. Comment réplique-t-il ? En agrandissant son atelier et en se jetant dans l'exécution des *Nymphéas*. Ces œuvres, d'une telle amplitude, placées au cœur de Paris, me semblent la plus belle *déclaration de liberté* qu'un artiste puisse lancer face aux contingences terribles de son époque. [...] Le risque de Monet et de tous ceux qui ont cru dans l'ambition des *Nymphéas* doit rester un modèle et une référence vivants pour notre génération. »<sup>2</sup> Autant le dire sans fard, avec la même franchise que l'auteur qui vient d'être cité : ces propos-là, ces paroles frappées au coin d'une exigence éthique qui n'a plus sa pareille nulle part, ou presque, cette confiance qui forme elle-même une superbe et surprenante déclaration de liberté, tous les artistes dignes de ce nom, comme tous les véritables amateurs d'art, seraient bien inspirés de la *retenir par cœur*, d'autant qu'elle prend à l'heure actuelle un relief encore plus marqué depuis qu'une nouvelle forme de pulsion de mort — tout aussi terrible, terrifiante, ou terrorisante que par le passé — se déchaîne parmi nous et tout autour de nous...

\*

À en croire donc Alain Kirili, l'œuvre si déterminante à ses yeux de Barnett Newman s'éclaire en partie grâce à l'opposition biblique entre *statues* et *idoles*. Dans son texte intitulé « La statuaire contre l'idolâtrie », Kirili note en effet : « Cette distinction entre ces deux conceptions de la statuaire (la sculpture comme Présence contre les objets d'adoration) est nécessaire pour apprécier l'évolution de la sculpture moderne. Par exemple, tenant compte de cette distinction, on peut comprendre le sens de l'affirmation

2. *Ibid.* Souligné par moi.

à propos de la sculpture de Barnett Newman en disant qu'elle exprime une Présence sans représentation et qu'elle traduit la volonté et non le sujet de cette volonté. »<sup>3</sup> Si ce texte s'affirme comme crucial, c'est bien sûr parce que Kirili, à la faveur d'une réflexion portant sur la sculpture d'un autre, y trouve l'occasion de préciser les fondements de sa propre création. Une création dont la clef de l'énigme serait : *Présence sans représentation possible ; sujet débordé, dépassé, excédé par la subjectivité qui lui donne d'être.*

Mais si je retiens ces lignes, si celles-ci prennent à mes yeux un relief singulier, insistant, essentiel, c'est aussi pour une autre raison : parce que je n'ai jamais cessé, pour ma part, dans la recherche philosophique que j'ai menée au cours de ces dernières années, de m'interroger sur la *structure* de la subjectivité et, en conséquence, de tâcher de développer, de décrire et de fonder en raison un concept de celle-ci qui puisse tenir compte de l'importante *critique* de la notion de sujet que la philosophie des deux derniers siècles avait déjà réussi à pousser jusqu'à son terme... Or, ce concept de la subjectivité, que j'ai nommé « *excédence* », rejoint, me semble-t-il, directement ce que Kirili tente avec finesse d'exprimer dans son texte, quand il opère la distinction, qui s'impose sans doute à lui de façon intuitive, entre la volonté du sujet et le sujet de la volonté, indiquant ainsi, sur la base de ce *distinguo* fondamental, que la création se rattache beaucoup plus à la première qu'au second. C'est que ladite volonté (où s'exprime la *puissance corporelle et/ou spirituelle* de l'artiste) demeure, comme en tout un chacun, toujours *en excédence* par rapport au « sujet » conscient de soi et constamment identique à soi, qui s'imagine, illusoirement, en être le possesseur. Loin de posséder sa volonté, comme si celle-ci pouvait être mise à distance de lui-même, et donc loin d'avoir sur elle une quelconque maîtrise, le « sujet » se trouve bien plutôt possédé et conditionné par elle — de sorte que la subjectivité ne saurait en aucune manière prendre sa figure ni sa mesure dans ce qu'elle a justement pour fonction de déterminer...

J'ai beaucoup de plaisir à le reconnaître : pour moi, qui entretiens depuis plus d'une quinzaine d'années une relation d'admiration renouvelée et d'amitié

3. A. Kirili, *Statuaire*, Paris, Gallimard, 1986, p. 31.

profonde avec Kirili, cette convergence de vue entre un philosophe et un artiste est plus que précieuse, heureuse, ou bouleversante : elle est stimulante, inspiratrice et féconde. Car elle trace une *ligne de force*, une règle de conduite, un chemin de pensée, qui donnent au futur une dimension hospitalière. A supposer que Kirili en convienne, je dirais même qu'elle consacre une *alliance*. Une alliance, oui, que j'ai voulu sceller, de mon côté, en lui dédiant mon essai *L'Ivresse de l'art*, qui traite de la modernité de l'esthétique de Nietzsche, et dont je ne peux m'empêcher de penser que le titre (inspiré évidemment de la doctrine nietzschéenne) fait écho à l'intitulé d'une de ses sculptures — intitulée *Ivresse*. (J'avais même opté dans un premier temps pour le titre « Ivresse et transfiguration », dont je m'aperçois maintenant que chacune de ces catégories nietzschéennes ont déjà servi de titres à deux sculptures différentes de Kirili ! Mais le rattachement de ce dernier à la pensée de Nietzsche ne se reflète pas uniquement dans ses choix de titres, comme *Ivresse*, *Transfiguration*, *Célébration* ou *Méditerranée* ; il ressort aussi de ses textes consacrés aux relations de la musique avec la sculpture, ou du corps sexué avec l'activité créatrice.) Et c'est ainsi qu'en raison de cette « alliance », il me semble aujourd'hui comprendre *de l'intérieur* l'ambition que l'œuvre de Kirili revendique et poursuit sans relâche depuis le commencement ; cette ambition consistant à « exprimer » — peut-être devrais-je dire : à *servir* — une certaine *Présence* qui se dérobe comme telle à toute condition de *représentation* (et, par conséquent, si tant est que cela soit possible, à toute symbolisation anthropomorphique), tandis qu'elle s'attache également à « traduire », comme dit l'artiste, c'est-à-dire à *révéler plastiquement*, l'essence même de ce que Nietzsche avait un jour appelé *der schaffende Leib*, « la chair créatrice ».

\*

Et sans doute est-ce à cette fin, et à nulle autre, que tout ce que l'on range en général sous la rubrique des

« à-côtés » de l'œuvre<sup>4</sup> — se signalent, dans les créations du sculpteur, comme faisant *intrinsèquement* corps avec ces œuvre, comme en étant parties intégrantes. Je veux parler ici des *titres* et des *socles*.

Sur l'importance considérable des socles dans la sculpture de Kirili, je crois pouvoir avancer qu'elle a été si souvent remarquée et analysée par d'éminents connaisseurs qu'il ne me semble pas utile de m'y attarder présentement. En revanche, la *nomination* des œuvres, qui me paraît tout aussi décisive que la formation des socles, n'a pas subi jusqu'à présent, à ma connaissance, le même traitement explicatif. Et pourtant ! telle est bien la fonction du « titrage » chez Kirili, qu'il permet justement de *maintenir ladite Présence à distance de toute espèce de représentation*, ce qui, de l'aveu même de Kirili, constitue une « gageure ». (Il dit : « Obtenir une verticalité qui ne soit pas de l'ordre de la représentation, c'est vraiment une gageure »<sup>5</sup>.)

Alors, comment relever ce défi ?

Avant d'esquisser un début de réponse, ouvrons un catalogue d'exposition de Kirili. On y trouve d'ordinaire dans les toutes dernières pages la liste des œuvres présentées — avec mention des titres, de leur date d'exécution, de leurs dimensions et de leurs provenances. Or, pour peu que l'exposition soit de nature rétrospective, l'on s'aperçoit alors que les premières sculptures de Kirili ne comportent pas de titres — ce qui correspond, de fait, à un topos consacré de l'art moderne —, mais que cet anonymat, et c'est bien cela qui surprend, disparaît très vite — ou presque complètement — au fur et à mesure que l'œuvre de l'artiste s'étoffe, se développe, se ramifie, se diversifie ; au point que l'on peut affirmer sans se tromper que la nomination s'introduit dans le jeu en même temps que ce jeu est amené à prendre de l'ampleur et à affirmer ses règles avec toute l'autorité et la certitude qui s'imposent en pareil cas... Ainsi, chaque œuvre (à quelques rares exceptions près) reçoit un titre qui la singularise parfaitement — et ce alors même qu'il arrive parfois qu'un même titre soit utilisé à plusieurs reprises, en étant alors suivi d'une numérotation qui, outre qu'elle permet l'identification de l'œuvre, té-

4. Tout ce que le grec appelle : *parergon*.

5. A. Kirili, *Statuaire*, *op. cit.*, p. 67.

moigne du rattachement de celle-ci sinon à une certaine caractérisation formelle, du moins à une même famille de pensée, à une même conception spirituelle, à une même intention créatrice.

\*

À l'opposé, par exemple, d'un Clyfford Still qui affectionnait le « sans titre », et en affinité totale avec la manière dont ont opéré, chacun à sa façon, un Barnett Newman ou un David Smith, Kirili s'est plu, du moins jusqu'à présent, à inventer pour ses sculptures des titres forts, souvent éclairants, des titres éloquents et parfois même grandiloquents. *Messenger, Adam, Commandement, Black Fire, White Fire, Gothic, Citeaux, Stare, Time of prayers, Générations, Cortège, Clinamen, Cantique des montées, Sonorité, Noces, Spirit of Mingus, Nudité, King, La Vague, Le Feu aux Poudres, Transfiguration, Aleph, Calvaire, Célébration, Partition, Méditerranée, Improvisation, Lois, Oratorio, Ségou, Solo, Sound of Sculpture, Fa Presto...* Voilà quelques-uns de ces titres magnifiques.

Mais le titre, ai-je dit, révèle cette Présence qu'est l'œuvre sans recourir à sa symbolisation. Il ne tend donc pas à *représenter* ce qu'est cette œuvre, mais à la *présentifier* dans sa Présence, à la rendre présente, c'est-à-dire, comme on le verra, après en avoir repris le mot à Kirili lui-même, à la *subjectiviser*. Or, à cet égard, le titre de « Commandement » (qui renvoie à la plus fameuse série de sculptures créées par Kirili) apparaît comme *paradigmatique*, en ce sens qu'il manifeste un trait d'essence que l'on retrouve à l'œuvre un peu partout. Un peu partout dans l'œuvre de Kirili, certes, mais aussi un peu partout dans l'art moderne. C'est que, comme l'affirme quelque part Mark Rothko, en une sentence que je qualifierais volontiers de « théorème de la modernité » : « Un tableau n'est pas l'image d'une expérience, *c'est* une expérience. »<sup>6</sup> On pourrait dire tout aussi bien : l'œuvre n'est pas représentation, mais Présence. Ou bien encore

6. Cité par D. Anfam, *Abstract Expressionism*, Londres, Thames and Hudson, 1990, p. 22.

elle est *acte* — ce qui revient à dire qu'elle se veut toujours beaucoup moins signifiante que *significative*.

Aussi le titre chez Kirili ne désigne-t-il pas ce que l'œuvre est supposée représenter en tant qu'« image » d'une expérience, mais bien plutôt *cette expérience elle-même et comme telle*, cette expérience qu'elle est de part en part, mais que l'on manque de prendre en considération aussitôt que l'on appréhende l'œuvre comme un objet matériel et non pas comme une *subjectivité en acte*. Ce qu'indique le titre, ce n'est donc ni l'œuvre elle-même, en tant que matière dotée d'une forme, ni le sens que d'aucuns croient pouvoir (ou devoir) lui prêter ; mais son intime *provenance*, soit cette « expérience » fondamentale et secrète dont relève sa *création* et qui est toujours liée à la vie, à la vitalité, à la vivacité, à la corporéité, à l'individualité incarnée et sexuée de l'artiste qui s'invente en créant. Bref, si l'œuvre possède un nom, celui-ci vise essentiellement à suggérer de quoi il retourne en réalité avec cette motion, ou motivation, ou mobilisation, avec cette *dynamique* inconsciente, corporelle, pulsionnelle, affective et fantasmatique, qui aura donné naissance à l'œuvre afin qu'elle puisse s'offrir à la *réjouissance* esthétique de quiconque aura plaisir à la contempler et à la toucher...

Je dois reconnaître que pour moi, un titre d'œuvre ne s'impose pas tout à fait pour les mêmes raisons, ni de la même façon. Le plus souvent, il est vrai, mon cas ressemble à celui de Kirili, dans la mesure où le titre ne s'impose à moi qu'à la fin, une fois que j'ai achevé l'écriture du livre, sa fonction étant, bien sûr, de totaliser et d'exprimer d'un trait le sujet principal de l'ouvrage. Mais il m'est arrivé (au moins une fois) d'éprouver un coup de foudre pour un titre « possible », imaginé si je puis dire « à vide », sa signification ayant alors produit en moi un impact si profond et si durable, qu'il m'a lancé dans l'écriture du livre sans que je n'aie au préalable aucune idée de ce qui en résulterait (ainsi, je dirais que j'ai trouvé d'abord et cherché ensuite, puisque ce fut le cas pour la création de mon livre *Crucifixion*, placé sous le signe des *Stations of the Cross* de Barnett Newman, et dont je sais que c'est mon amour pour la peinture classique qui m'en a dicté le titre). Mais il m'est arrivé également, lorsque le titre ne s'était pas imposé au commencement, de le voir surgir en cours de route, je

veux dire en cours de rédaction et d'élaboration, cette imposition inopinée modifiant alors l'orientation première du livre (comme ce fut le cas de mon *Picasso, picaro, picador*, où l'emploi pour cause d'euphonie du terme « picaro » a entraîné mon portrait de Picasso en « surmâle » dans une direction différente, de même qu'il a exigé de mon style qu'il varie en conséquence).

Un jour, au cours de l'une nos fréquentes conversations où nous nous amusons à comparer nos expériences « créatrices » — lui en tant qu'artiste, moi en tant que philosophe —, Kirili m'a confié que le titre de ses sculptures ne lui vient jamais à l'idée au moment de la réalisation de l'œuvre (ce moment serait-il celui de son achèvement), mais bien longtemps après. C'est que, pour le trouver, ce titre, il lui faut toujours sinon le recul (aux sens spatial et temporel du mot), du moins la sérénité de la contemplation. Ce n'est que quand l'action s'arrête et que la pensée peut s'ébrouer à loisir, que le titre s'impose vraiment à lui avec cette autorité qui emporte la conviction (car un titre n'existe jamais que s'il *s'impose avec autorité* — preuve en est qu'il est arrivé une ou deux fois à Kirili de donner à ses œuvres des titres « par provision » en attendant que la bonne appellation l'inspire).

En fait, ce qu'il lui faut, à lui aussi, c'est de *reconnaître* le bon titre — et de le reconnaître comme cela même qui devra inspirer à autrui le même sentiment d'évidence... De là, notamment, que rien ne semble plus précieux que les échanges qu'il peut avoir, ou susciter, durant toute cette période de gestation où il est en recherche d'un titre, avec des artistes et des intellectuels. (J'aime à imaginer d'ailleurs que certaines de mes visites dans son atelier de Paris ou de New York l'a inspiré dans la trouvaille de quelques-uns de ses titres ; en tout cas, il n'est pas une fois, en entrant dans son atelier, je n'ai pas reçu du maître de céans le sentiment vif et durable que j'étais invité à participer avec lui (et parfois avec quelques autres) à une sorte de *jam session* intellectuelle au cours de laquelle, confronté aux œuvres qu'il venait tout juste de créer et était heureux de me montrer, je devais me sentir libre d'*improviser une interprétation* dont il espérait qu'elle aurait sur ses propres pensées un impact direct et stimulant. Je gage d'ailleurs qu'il en sera toujours de même à l'avenir...)

Car enfin, si, comme je l'ai indiqué plus haut, le titre ne renvoie pas au fait que la forme de l'œuvre puisse « représenter » quelque chose, mais à cette œuvre en tant qu'elle se présente comme une *expérience de vie, intensifiée par l'acte de création lui-même*, alors, dans ce cas, c'est le *cadre spirituel, c'est « l'esprit » dans lequel cette expérience aura eu lieu*, que le titre doit bien pouvoir signaler avec le plus d'éclat et de justesse possibles. D'où, par exemple, « Spirit of Mingus », qui exprime *l'état d'esprit* qui aura présidé à la création de l'œuvre, ou « Segou », qui nomme *l'esprit du lieu* où la sculpture aura été conçue... Mais le titre peut aussi vouloir désigner la *source d'inspiration* principale qui aura donné lieu à l'œuvre (par exemple : *Prastinas*, qui renvoie à la frontalité de cette statuaire cycladique que Kirili se plaît ici à *saluer*, la défaisant aussi, par ce rappel, ou cette adresse, de son antiquité lointaine...). Il arrive toutefois (c'est même assez souvent le cas) que cette source d'inspiration ne soit guère présente à l'esprit du sculpteur à l'instant où il crée, de sorte que ce n'est qu'après coup, au gré de sa contemplation de l'œuvre achevée, qu'il parvient à la reconnaître, à l'identifier pour ce qu'elle est, avec la même certitude absolue que s'il en avait été conscient au moment de sculpter...

C'est ainsi que dans le cas de sa sculpture *Commandement* — une sculpture composée d'éléments multiples en fer forgé, qui se présentent comme autant de « lettres » indéchiffrables en trois dimensions, dressées à même le sol, à une hauteur qui ne dépasse que très rarement les quarante centimètres —, le titre ne renvoie guère à quelque « Loi » qui serait comme matérialisée de façon visible ou tangible par le geste expérimenté du sculpteur. Le titre indique bien plutôt le fait, comme Kirili l'explique très bien lui-même, que lorsque les Tables de la Loi furent brisées par Moïse, « les lettres s'envolèrent confirmant leurs éternelles, leur indestructibilité »<sup>7</sup>. Ce qui veut dire que c'est cet envol ou cette dispersion des lettres, avec tout ce dont ils témoignent, que c'est cette *dissémination* féconde, avec tout ce qu'elle contient de force et d'énergie créatrice *pour l'avenir*, que c'est tout cela qu'est censé suggérer le titre de « Commandement » — et non pas, comprenons-le bien, le commandement biblique *lui-même*.

7. A. Kirili, *Statuaire, op. cit.*, p. 32.

En quelque sorte, semble nous dire ici Kirili, ce qui m'importe le plus en tant qu'artiste, ce qui importe le plus dans l'art, c'est le « cadre spirituel » qu'ouvre et déploie la fracture des Tables de la Loi, et non le contenu axiologique qui se trouve gravé dessus. Ainsi, ce qui prend le plus d'importance au regard de la création artistique, c'est la révélation de l'infinité des *possibles* à mettre en œuvre, c'est la sauvegarde de l'inépuisable *potentiel* de création, que recèle la seule lettre *aleph* (d'où *Aleph*, titre que Kirili donne à une autre de ses sculptures) et non pas l'ensemble des combinaisons des lettres de l'alphabet hébraïque *effectivement réalisées* — comme suggère de le comprendre ce passage de Gershom Scholem sur la Kabbale que cite Edmund White dans son texte consacré aux *Commandements* : « [...] l'*aleph*, peut-on dire, est la marque de tout son articulé, d'ailleurs les kabbalistes l'ont toujours considéré comme la racine spirituelle de toutes les autres lettres, incluant dans son essence l'alphabet tout entier et donc tous les autres éléments du discours humain. »<sup>8</sup>

Et il en va évidemment de même de tous les autres titres : « Ivresse », « Noces », « Le Feu aux Poudres », etc. Tous ces noms, en effet, n'expriment pas l'œuvre comme *représentation* d'une expérience qui se tiendrait avant elle, ou devant elle, ou au-dessus d'elle ; ils n'expriment rien qui serait en relation avec l'activité créatrice tout en demeurant *différent* d'elle, en tant que « résultat ». Leurs significations visent même à faire échec à la « représentativité » ou à « l'anthropomorphisme » supposée de l'œuvre (si tant est que celle-ci puisse y prêter le flanc). En d'autres mots, ils empêchent, quand on les entend comme il faut, le caractère *mimétique* qui risque toujours de s'attacher à la conception de la *forme*, de « cristalliser ».

Ainsi, contrairement à ce qu'enseigne la parole des Evangiles, la *lettre* du titre chez Kirili est là pour *vivifier* l'œuvre d'art, car autrement celui-ci ne serait plus qu'une question de formes ou de matières, ou de composition des deux. De sorte qu'en rattachant l'œuvre à l'expérience créatrice, pulsionnelle et affective, qui lui a donné naissance et ne cesse de la

8. Cf. Edmund White, « Les Commandements : les fontes mystiques d'Alain Kirili », trad. B. Hoepffner, in *Catalogue Alain Kirili* (exposition du 31 janvier au 5 avril 1999 au Musée de Grenoble), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999, p. 30.

rendre significative, le titre assure à sa façon les « *noces* » de la chair et de l'esprit. Comme l'exprime parfaitement Kirili dans son texte sur Barnett Newman, « *Here one, sculpture blanche* » : « le titre *Ici* [...] traduit cette force de décision de l'artiste d'insistance du lieu : celui que subjectivise la sculpture. »<sup>9</sup> — *Subjectiviser la sculpture* : voilà bien, en effet, résumé en trois mots, le fond de l'affaire, le lieu et la formule, l'enjeu primordial, de la nomination ; car celle-ci assure la fonction primitive, quasi magique, presque « animiste », superbement incantatoire et profondément émouvante, de susciter la Présence avant sa capture — ou captation — possible par la machinerie objectivante de la représentation.

\*

À propos du *mot* chargé de nommer les choses, Heidegger fait remarquer dans un esprit phénoménologique : « [Le mot] n'est plus seulement une simple prise, un instrument pour donner un nom à quelque chose qui est là, déjà représenté ; il n'est pas seulement un moyen pour exhiber ce qui se présente tout seul. Tout au contraire : c'est le mot seul qui accorde la venue en présence, c'est-à-dire l'être — en quoi quelque chose peut faire apparition comme étant »<sup>10</sup>. Or, pour bien comprendre le principe qui préside à la nomination des œuvres d'Alain Kirili, à cette détermination de l'essence du langage qui, au lieu de le considérer comme un instrument de communication, y voit plutôt une *puissance de manifestation*, capable de montrer ou de faire voir ce dont la parole parle, il convient, à mon sens, d'en ajouter une autre. Cette autre détermination n'est pas d'origine grecque (*logos apophantikos* étudié par Aristote), mais provient de cette tradition *hébraïque* à laquelle Kirili s'est toujours intéressé de près et qui l'a si souvent inspiré. Car il ne suffit jamais de faire apparaître quelque chose comme étant (ou comme « présence ») : il faut encore le montrer dans sa *singularité absolue*. De là que l'appellation de la sculpture, qui n'est pas un nom commun mais un

9. A. Kirili, *Statuaire*, op. cit., p. 129.

10. M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*, trad. F. Fédier, Paris, Gallimard, 1976, p. 212.

nom propre, appelle à la « subjectivisation » de l'œuvre — qu'elle salue et consacre. De là aussi que le titre libère l'accès à ce qui vient se dresser (*stare*) là-devant, non pas seulement pour faire face, mais pour que l'on s'en approche et tourne autour. Car il est lui-même *cette ovation debout faite à la Présence* qui ne fait pas que s'adresser à l'œuvre, mais qui lui appartient aussi de plein droit, sans restriction aucune.

En conséquence de quoi je dirais, pour finir, que les titres des œuvres de Kirili ne sont pas seulement là pour nous introduire à l'œuvre, mais pour nous introduire *en* elles, pour nous *incorporer à elles* — autant dire : pour nous amener (nous, les « destinataires » de cette *offrande* qu'est l'œuvre) à *faire corps* avec elles, à la manière ardente et généreuse de ces musiciens, danseurs et chanteurs qui ont si souvent pris place à l'intérieur de ce périmètre de liberté, d'expressivité et de ré-enchantement de la sensibilité qu'ouvrent autour d'elles les sculptures de Kirili... À nous donc, à la suite de tous ces audacieux, d'éprouver à nouveau, au gré de leur joyeuse nomination, le choc tactile et visuel, le bonheur ascensionnel, l'excitation sans faux-semblants, que produisent, au nom de la création et de la vie transfigurée, *Message, Adam, Commandement, Black Fire, White Fire, Gothic, Citeaux, Stare, Time of prayers, Générations, Cortège, Clinamen, Cantique des montées, Sonorité, Noces, Spirit of Mingus, Nudité, King, La Vague, Le Feu aux Poudres, Transfiguration, Aleph, Calvaire, Célébration, Partition, Méditerranée, Improvisation, Lois, Oratorio, Ségou, Solo, Sound of Sculpture, Fa Presto, etc., etc.*

Paris, le 8 mars 2004.