



KIRILI AUX NYMPHÉAS

« Tandis que vous cherchez philosophiquement le monde en soi, j'exerce simplement mon effort sur un maximum d'apparences, en étroites corrélations avec les réalités inconnues... Votre faute est de vouloir réduire le monde à votre mesure, tandis que croissant votre connaissance des choses, accrue se trouvera votre connaissance de vous-même. »

Claude Monet à Georges Clemenceau, cité dans Georges Clemenceau, *Claude Monet. Les Nymphéas*, Paris, 1928, p. 101-102.

1. L'art du dialogue

Kirili chez Monet. Le sculpteur tutoyant le peintre. Avec respect. Comme il l'avait fait avec Rodin, Carpeaux ou David Smith, dans une structure dialogique d'œuvre à œuvre mais aussi par le truchement des mots, de l'écrit qui arrache à la forme une vérité, toujours partielle, à affiner dans un dialogue sans fin.

Kirili face aux *Nymphéas* – le dialogue socratique – de quelle vérité accouche le sculpteur sur sa propre création au terme d'une maïeutique complexe avec le chef-d'œuvre de Claude Monet ? – fait place à la méditation. Alain Kirili aime l'eau. L'eau est un entrelacs de reflets, de mouvement et de pensée. C'est une tresse, mais pas pour une mélancolique Ophélie. Kirili affirme au contraire l'heureuse nature du bassin des *Nymphéas*, piscine des amours de l'eau et du ciel. Je me souviens du bassin du musée de Grenoble où flottent depuis 1999 – au moment de ma rencontre avec le sculpteur –, ses *Water Letters*, complexe oraison en deux couleurs sur la visitation de la forme par l'onde. Cet été-là, le sculpteur avait fait naturellement de la bonne peinture et anticipé son dialogue d'aujourd'hui avec Monet.

Face au bassin des *Water Letters/Lilies*, le visiteur ressentait ce qu'il exprime avec force – et que le lecteur m'excuse de ne pas citer Gaston Bachelard – Maurice Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'Esprit*, écrit en 1960 :

« L'eau elle-même, la puissance aqueuse, l'élément sirupeux et miroitant, je ne peux pas dire qu'elle soit dans l'espace : elle n'est pas ailleurs, mais elle n'est pas dans la piscine. Elle l'habite, elle s'y matérialise, elle n'y est pas contenue, et si je lève les yeux vers l'écran des cyprès où joue le réseau des reflets, je ne puis contester que l'eau le visite aussi, ou du moins y envoie son essence active et

vivante. C'est cette animation interne, ce rayonnement du visible que le peintre cherche sous les noms de profondeur, d'espace, de couleur. »

Le « peintre », dit Merleau-Ponty. Mais le sculpteur aussi, et peut-être davantage encore, est épris de profondeur, d'espace et – comme Kirili nous en fournit une nouvelle fois la preuve – de couleur. Tel un vol de mouettes, le *Grand Commandement blanc* avait posé, en 1986, sa troupe complexe et légère, dressée et comme prête à l'envol à la première alerte, sur la pelouse près de l'Orangerie. Livrée à la métamorphose des jours et des heures, la sculpture réécrit à partir de son alphabet de formes la page du temps, au vent des atmosphères changeantes.

À l'intérieur de l'Orangerie, où il se rapproche de Monet, Kirili ne peut plus compter sur le « rayonnement du visible », sur l'infinie combinaison de vues instantanées qu'offre la sculpture à l'air libre selon le changement de la lumière, qu'elle n'accueille d'ailleurs pas passivement, mais contribue à façonner par le miroir formant de ses surfaces.

Mais, justement, c'est alors qu'il se fait peintre : on retrouve sur le *Commandement dédié* à Monet des effets aquatiques dans les coulées, bavures, liquidités de couleurs prises dans le béton. Il se rapproche de la vision fixée une fois par toutes par le peintre, l'effet intact de la transmission d'une sensation à travers le temps – qui fascine tant dans la peinture –, l'effet d'image, le *fait image*.

La modernité de Monet est d'avoir articulé dans ses séries les deux infinis, celui du tout particulier de la vision d'un moment, celui de l'infini de la vision déployée dans le temps. Si, dans le dialogue avec la peinture de Monet, Kirili est attiré à la peinture, c'est dans la peinture qu'il se redécouvre sculpteur. Il me dit combien la puissante présence des saules l'inspire :

Alain Kirili avec *Commandement*, à Claude Monet, 2007



« Tu vois, cela me rappelle la puissance des *Zips* de Barnett Newman et les *Femmes de Venise* de Giacometti. Les saules, les *Zips* et les *Femmes de Venise* sont mon univers de référence pour célébrer la verticalité dans toute mon œuvre. »

On sait que Monet a créé à partir de 1893, à Giverny, le bassin des nymphéas et le jardin d'eau en détournant le cours de l'Épte. Il se fit construire, entre 1914 et 1916, un atelier spécial pour peindre la série des *Nymphéas* dont il fit ensuite don à l'État, en 1922.

Il disait à Roland Marx :

« La tentation m'est venue d'employer à la décoration d'un salon le thème des *Nymphéas* : transporté le long des murs, enveloppant toutes les parois de son unité, il aurait procuré l'illusion d'un tout sans fin, d'une onde sans horizon et sans rivage ; les nerfs surmenés par le travail se seraient détendus là, selon l'exemple reposant de ces eaux stagnantes, et, à qui l'eût habitée, cette pièce aurait offert l'asile d'une méditation paisible au centre d'un aquarium fleuri... »

Je crois que lorsque Monet fait construire un atelier pour peindre les *Nymphéas* – pour les peindre donc, sans les avoir sous les yeux et ce au moment aussi où sa vue est de plus en plus faible –, c'est parce qu'il sait comme le disait Cézanne dans une belle formule, que « la nature est à l'intérieur » et que l'art est le monde des essences charnelles.

2. L'esprit de géométrie et l'esprit de finesse

En revenant à Monet, Alain Kirili dévoile la tension dialectique qui existe dans son travail entre les deux esprits que Pascal a décrit dans ses *Pensées* sous le nom d'esprit de géométrie et d'esprit de finesse.

Pourquoi Monet a-t-il peint les *Nymphéas* ?

La végétation qui s'y développe sur le plan d'eau et sur les berges, les reflets sur le miroir aquatique et la lumière qui filtre à travers les feuillages lui ont fourni jusqu'à sa mort, en 1926, les sujets d'une méditation continue, où le peintre reprend le principe de la série qu'il a déjà pratiqué avec les *Cathédrales*, les *Meules*, les *Peupliers*. En concentrant l'objet de son étude sur une surface qu'une vue nécessairement oblique dirigée vers le sol constitue en tableau continu, sans aucune ligne d'horizon pour en interrompre le tissu, Monet arpente l'espace comme le ferait un géomètre. Rien ne lui

échappe. En un sens il voudrait contrôler la nature. Pourtant, dans le même temps, il ne fixe aucune ligne précise et se refuse à construire un paysage au sens strict du terme. Le plan d'eau capte de multiples reflets, comme le glissement des nuages ou les percées aléatoires des rayons de lumière. Pascal n'avait-il pas écrit dans sa *Pensée 2* que les esprits géométriques comprennent bien les effets de l'eau, en quoi il y a peu de principes ; mais les conséquences en sont si fines qu'il n'y a qu'une extrême droiture d'esprit qui y puisse aller » – et pour cela, il faut l'esprit de finesse.

Ainsi la peinture de Monet exalte-t-elle les deux infinis, celui du simple et du particulier, l'infiniment petit et son opposé dialectique, l'infiniment grand, à la fois dans l'espace et dans le temps. Le peintre y réconcilie l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse.

En 1986, soixante ans après la mort de Monet, Alain Kirili installait son *Grand Commandement blanc* en fer forgé peint en blanc dans le jardin des Tuileries, sur la pelouse qui jouxte immédiatement le musée de l'Orangerie où, le 17 mai 1927, avaient été inaugurés les panneaux des *Nymphéas* selon la disposition souhaitée par Monet.

Grand Commandement blanc a été également voulu par le sculpteur comme « un tout sans fin ». C'est une pièce qui appartient à une série, comme les *Nymphéas* de Monet. Initiée en 1980, la série comprend des occurrences avec des éléments en nombre varié, de dix à quarante. D'une hauteur maximale de quarante-trois centimètres, ces éléments sont travaillés dans des matériaux différents comme le fer, l'acier et maintenant le béton et selon des techniques différentes : forge, découpage au chalumeau, martelage, peinture ou teinture dans la masse. Leur multiplication et l'écartement dans leur disposition au sol permettent à la fois un effet d'éparpillement maîtrisé et une extension prolifératrice. L'unité est donnée par le matériau, le type de geste qui les fait naître ou encore leur couleur : le blanc, dans le cas de la pièce des Tuileries.

Le regard appréhende l'œuvre de loin comme un semis printanier, à mi-chemin entre parterre de fleurs et terrasse où marchent les mouettes de la Seine voisine. De près, le regard plonge en elle pour y découvrir les muets caractères d'une écriture sculptée qui ne se lit que du dedans et, alors, ce « salon » – pour reprendre le mot de Monet à Roland Marx – à ciel ouvert devient l'asile d'une « méditation paisible ».

L'aspiration classique de Baudelaire l'avait un jour amené à dire : « Je hais le mouvement qui déplace les lignes. » C'est aussi ce qui le faisait pencher pour la peinture au détriment de la sculpture. Cette phrase, trop souvent citée, cette préférence, pas assez relativisée et mise en contexte, ne doivent pas nous faire oublier le sens beaucoup plus riche du rapport de la forme ordonnée et du mouvement qu'il exprimait dans son œuvre de jeunesse *Fusées*, écrite entre 1855 et 1862. Le poète y évoquait le plaisir inspirant de voir un navire en mouvement :

« Je crois que le charme infini et mystérieux qui gît dans la contemplation d'un navire, et surtout d'un navire en mouvement, tient, dans le premier cas, à la régularité et à la symétrie qui sont des besoins primordiaux de l'esprit humain, au même degré que la complication et l'harmonie ; et, dans le second cas, à la multiplication successive et à la génération de toutes les courbes et figures imaginaires opérées dans l'espace par les éléments réels de l'objet.

L'idée poétique, qui se dégage de cette opération du mouvement dans les lignes, est l'hypothèse d'un être vaste, immense, compliqué, mais eurythmique, d'un animal plein de génie, souffrant et soupirant tous les soupis et toutes les ambitions humaines. »

C'est précisément à un navire en mouvement, glissant à la surface du sol, et offrant à qui se déplace – car le mouvement est évidemment l'inverse de celui perçu par Baudelaire puisque c'est le spectateur qui bouge – que fait penser l'expérience des *Commandements* d'Alain Kirili. Configurations réinventées, souples transitions, surprenants sillages sont du côté du « mouvement dans les lignes » dont parle Baudelaire alors que l'esprit de géométrie qui préside à cet alphabet spatial intègre la régularité et la symétrie, « besoins primordiaux de l'esprit humain ». Calme et mouvement pourraient-ils donc ne pas être exclusifs l'un de l'autre ?

Baudelaire le souhaite. Monet le souhaite – qui voulait allier « l'illusion d'un tout sans fin, d'une onde sans horizon et sans rivage » et « l'asile d'une méditation paisible ». Matisse le souhaite, usant de l'image – que d'aucuns lui reprochent encore – du bon « fauteuil » de la peinture qui détend le spectateur et le repose en l'incitant à une paisible méditation. Le geste ininterrompu de Monet peignant les *Nymphéas* – préfigurant le *dripping* de Jackson Pollock – sur une surface elle-même étendue au plus grand for-

mat et recouverte selon un principe de *all over*, pourrait-il être concilié avec le « fauteuil » de Matisse ?

C'est ce que je ressens à voir *Commandement*.

Pourtant, le titre même n'a-t-il pas ce caractère impérieux et inquiétant qui somme le passant de lire une inscription lourde de sens pour lui ?

L'artiste ne s'est pas caché d'une volonté de référence biblique aux dix commandements, dont le caractère comminatoire n'a rien de comparable aux Béatitudes. Il a expliqué sa rencontre des calligraphes de la Torah en 1979 dans Essex Street, dans le quartier du Lower East Side de New York où ils s'étaient installés. Ceux-ci lui avaient expliqué qu'ils dessinaient leurs lettres selon la tradition des graveurs de pierre. Le caractère angulaire des lettres l'avait autant frappé que les *rimmonims*, ces objets d'argent en forme de grenades qu'on place au sommet du rouleau de la Torah et dont la légende dit qu'ils sont aussi nombreux que les Commandements.

Voici donc à *Commandement* une origine grave, méditative, presque aniconique puisque, selon la Bible, lorsque Moïse, déçu par son peuple retombé dans l'idolâtrie, brisa les Tables de la Loi, les lettres s'en répandirent sur le sol pour exister en dehors de tout support, absorbant dans le texte toute image. Dès les années 1970, comme le fit son ami le sculpteur Joël Shapiro également, Kirili a réagi contre la domination de la sculpture minimaliste et conceptuelle désincarnée et qui évacuait toute complexité et le principe même de plaisir sensible.

Dans les lettres forgées de *Commandement* – qui rappelle celle de la sculpture *The Letter* (1950) de David Smith –, que l'artiste reprend dans sa besace comme un texte indépassable et radical, comme un ensemble de principes que veut l'esprit de géométrie, s'insufflent l'esprit de finesse qui s'appuie, pour y déroger, sur ces principes pour les infléchir vers une harmonie nouvelle.

Des vingt-six éléments réels de *Grand Commandement blanc*, la « multiplication » et la « génération de toutes les courbes et figures imaginaires opérées dans l'espace » créent, comme Baudelaire l'avait imaginé en regardant le navire levant l'ancre dans le vent, l'hypothèse d'un être vaste, immense, compliqué, mais eurythmique, d'un animal plein de génie, souffrant et soupirant tous les soupis et toutes les ambitions humaines ». Glissant sur la pelouse, ce sont autant de mouvements de voiles blanches sur un monde flottant. La légèreté a rompu la loi.



3. L'ivresse et le commandement : le rythme de Kirili

Analysant la création d'*Oratorio* (1988), éblouissante anticipation du dialogue de Kirili avec les *Nymphéas* de Monet – en une dizaine d'éléments en aluminium forgé d'à peine plus de soixante centimètres de haut et disposés en groupe mobile alternant de façon libre pleins et vides (comme dans les compositions de Monet) –, Julia Kristeva écrivait :

« Soumis à des températures extrêmement élevées, le métal s'effrite et s'épanouit sous mes yeux, il devient poudreux, il fond ou, au contraire, se cristallise. La violence du geste de Kirili, lorsqu'il martèle ses pièces en fer ou lorsqu'il pétrit l'argile, devient ici d'une finesse exquise qui me donne à voir un matériau délicat et périssable, une masse dont les contours rugueux évoquent aussi des florescences. »
L'esprit de géométrie, qui façonne rudement la forme en fonction de ses principes, le cède à une « finesse exquise » d'où naissent des fleurs – « florescences » –, des « jeunes filles en fleurs », aurait pu écrire Proust.

La fleur qui naît de l'éclatement du métal heurté par la barre chauffée à blanc est l'épanouissement sommital de la colonne de métal, comme le nénuphar est l'expression florale de l'appareil complexe et aquatique de la plante de l'étang. Qu'il soit touché en sa partie haute d'une grâce mortelle est d'une profonde signification : bien souvent, l'iconographie du nénuphar est liée à la mort, au sommeil léthal. Il avait fallu à Frantisek Kupka une belle imagination pour le concevoir comme l'origine du monde. Dans le symbolisme, il est le plus souvent une fleur du désespoir – et Boris Vian, dans *L'Écume des jours*, ne fait que poursuivre cette tradition en symbolisant par un nénuphar le mal dont est atteinte la jeune héroïne.

Rarement vie, érotisme même et mort – « exemple reposant des eaux stagnantes », disait Monet à Roland Marx – auront été chevillés à ce point en un motif particulier : Kirili est persuadé que les *Nymphéas* ne racontent pas autre chose que *Les Demoiselles d'Avignon* et qu'il s'agit dans les deux cas d'une volonté de faire durer le désir par-delà l'atteinte du temps et de la mort. Saules et fleurs des étangs ne seraient alors que les métaphores colorées de la sensualité du monde, celle que saisit l'esprit de finesse. Pour éviter le narcissisme morbide du plan aux « eaux stagnantes », en attente éternelle de son Ophélie, Monet peint

de somptueux divertissements, des bourgeonements blancs, des proliférations d'arabesques, des textures lymphatiques, des troncs tortueux : l'image lente, *sforzando*, déroule le défilé des masques de la nature.

Dans *Commandement* également, la fantaisie joue avec le sol, avec la terre, et la géométrie se mue en finesse. La sculpture lévite, refuse la chute, se moque de la pesanteur. Formes exhaussées sur leur base, levée de sève d'une sculpture semée dans la nature, *Commandement* peut être rapproché des formes géométriques et cylindriques de la « série répétitive » *No march n° 72* de Louise Bourgeois. Dans un entretien avec elle datant de février 1988, Alain Kirili revient sur cette sculpture « extrêmement belle... avec tous ces éléments – des cylindres en quelque sorte – et avec des coupes parfois obliques... un ensemble de cylindres en marbre qui s'élèvent doucement et cela devient particulièrement beau à l'extérieur sur un gazon, dans la nature ». L'œuvre est présentée au Storm King Art Center : Kirili la rapproche de son *Grand Commandement blanc* : « Voir les éléments de fer peints en blanc en dehors d'un atelier sur un gazon insiste sur l'aspect de naissance, de croissance scripturale en trois dimensions et cela face à l'écriture verticale de l'obélisque, à côté de l'Orangerie et des *Nymphéas*. »

Avec l'architecte Christian de Portzamparc, il a fait le projet, dès 1999, d'un lieu pour exposer les *Commandements*. Portzamparc avait tout de suite pensé à une structure en long avec trois dispositions de *Commandement* : l'une en extérieur, l'autre dans une salle mais à toit ouvert, la dernière dans une salle fermée, qui pourrait aussi servir d'auditorium.

Dans le *Commandement*, à *Claude Monet*, Kirili a fait un pas décisif dans son œuvre pour y réconcilier l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse.

C'est en ayant recours à la couleur, une transposition du plein-airisme de Monet dans le béton teinté dans la masse, qu'il réussit cette osmose. Il peint le *Grand Commandement* d'une façon syncopée et mouvante, en halètement et respirations amples, en bouffées de couleurs et tourfeur de couleurs.

« Les pierres tombaient par distraction comme lancées au hasard. Et les lois naturelles semblaient des bizarreries », c'est ainsi que Paul Valéry décrit Xiphos dans *Histoires brisées*, « roman sensuel et cérébral » écrit en 1923 (publié en 1950 par les éditions Gallimard). Dans « L'île aux mer-

veilles » qu'est Xiphos dont les formes sont géométriques (dés de cristal et polyèdres, jeu de hasard et renversement sans fin), les artistes, les artisans et les doctes ne séparaient pas le corps et l'esprit :

« Le peintre dansait sa peinture et le sculpteur luttait avec la terre ou la pierre, une lutte toujours plus ardente et plus resserrée. Puis il bondissait en arrière, la main reprise ; puis il bondissait en avant, la main tendue. »
À Xiphos, la nature se fait sculpture et également rite sexuel : « ... une grotte creusée dans la montagne par on ne savait quelle main, et dont l'entrée, qui regardait la mer, avait été taillée de manière à figurer la nature d'une femme. Les hommes seuls y pénétraient, oints de parfums et la face voilée. Là, au bord de l'ancre, une sorte de colonne isolée se dressait, érigée dans l'ombre fraîche. Elle était cependant toujours presque brûlante. » Alain Kirili m'a souvent parlé de ces sculptures *Voni-Lingam* de l'Inde dont les *Commandements* sont comme une réplique inversée, la tige servant de socle : elles figurent l'alliance du sexe masculin et du sexe féminin. Les saules peints par Monet sont comme la colonne dont parle Paul Valéry alors que l'étang, le monde aquatique de la couleur est comme la grotte creusée dans la terre et qui « regardait la mer ».

Le reste est sans nul doute rythme.

À l'Orangerie, les *Ivresses* réalisées en attaque directe, dionysiaque en diable, de Kirili s'unissent en farandole aux déhanchements gauchis et tremblants de la peinture de Soutine. Quant à l'arabesque de ses dessins, elle est, comme celle de Monet, courbe de spiritualité.
Face aux *Nymphéas* et en longeant le *Commandement*, le spectateur se sent planté comme un arbre et en même temps marche sans pouvoir s'arrêter comme les nuages pris dans le miroir d'eau passent dans une vitesse éternisée.

Paul Valéry aimait le moment où le poète est pris par les mots, le géomètre saisi par le vertige de l'espace : « Le philosophe tout à coup se mettait à discourir et renversait sa propre pensée, sans cesser de la suivre et de la renouer à elle-même... Le géomètre se sentait tout l'espace... Et le poète chantait les mots, s'identifiait au langage – comme le musicien semblait vivre dans un monde sonore. » Ainsi en a décidé Kirili : dans cette exposition, à Monet se joindront Debussy et le jazz. À la peinture, la sculpture par le truchement de la musique.

Dans son ouvrage sur le musicien, Jean-Michel Nectoux, articulant avec finesse la pensée plastique et l'espace sonore par l'analyse des liens de l'œuvre musicale avec celle de Monet – mais aussi avec Turner, Rossetti, Whistler, Degas, le symbolisme et l'Art nouveau –, insiste sur le fait que le musicien partage avec ces artistes « la rupture des codes » qu'il avait déjà admirée avec le vers libre mallarméen.

Il semble, comme le dit Pierre Boulez que cite l'auteur, que « des points de vue en provenance d'un champ totalement différent peuvent provoquer un choc dans notre propre façon de concevoir le processus de composition ». N'est-ce pas ce qu'éprouve Alain Kirili lorsque des musiciens de jazz interprètent autrement son œuvre en en déchiffrant et en en transposant la partition plastique ?

N'est-ce pas pour cela qu'il a choisi pour le soir de la fête de la musique de demander au grand saxophoniste Roscoe Mitchell, au baryton Thomas Buckner, à la vocaliste Dalila Khairi et au flûtiste Jérôme Bourdellon de rendre un hommage du *free jazz* aux *Douze Études pour piano* de Debussy, dont la structure géométrique splendide – mouvement, suspension, transition, groupement et vide – s'orne d'une sonorité franche et vivante, en un mot colorée. Comme l'est *Commandement*, à *Claude Monet*.