



KIRILI

KIRILI

Préface Julia Kristeva

GALERIE ADRIEN MAEGHT

46, rue du Bac - Paris 7

(1) 548.45.15

LES CORPS VIVANTS DU STATUAIRE

La rencontre avec un sculpteur est l'occasion d'un voyage dans notre corps insoupçonné vers un autre espace, qui nous attendait sans doute mais qui s'ouvre brusquement à notre regard, à notre peau, à notre ouïe.

Les premiers Kirili (que j'ai eu la chance de connaître à ses débuts de sculpteur) constituaient une imposition farouche de la verticalité. Des socles, minimaux mais solides, des droites obstinées quelque peu menacées et toujours tenaces, nous obligeaient à redresser la colonne vertébrale et à hisser nos pensées. L'espace des galeries et des musées que l'on croyait connaître, s'ouvrait subitement vers le haut, plus altier, comme par le geste d'un calligraphe forgeron. Car la rigidité du fer une fois assouplie par le marteau, sa ligne affinée découpait l'air qui retentit comme un son.

En 1951, « Here one » de Barnett Newman avait déjà ciselé l'espace par deux verticales, l'une mince et impeccable, l'autre plus large et comme débordante, laissant deviner le plâtre sous le bronze. Kirili avait intercepté l'intention ultime de Newman de juxtaposer la régularité minimale et le détail infime porteur de trouble, d'émotion insaisissable. Ses fers martelés se penchaient légèrement ou se décollaient imperceptiblement du socle comme pour suggérer un vertige possible ou un déséquilibre menaçant cependant retenu par une volonté, il faut bien le dire, de fer : de droiture.

Cette expérience trouve, dans les pièces exposées aujourd'hui, un accomplissement dans la série *Palancia, Belur et Solares* de 1984. Ici, la verticalité de la barre métallique s'incurve, se tord et penche : une tresse, une amorce de silhouette humaine (si l'on veut penser cette abstraction comme anthropomorphe), en tout cas une extraction de mouvement à partir du figé le plus opaque, le plus résistant. A ce jeu minimal s'ajoutent des inclinaisons qui rendent la composition mobile, quelque peu ironique ou catastrophique : la chute imminente fait rire ou... fait peur. Enfin, dans la fente, entre les deux verticales de fer, s'intercale une surface au bord martelé, finement irrégulière, sensuellement irritante et qui éclate de couleur : bleu, ou blanc, ou rouge, ou jaune.

L'œil touché

Cette intrusion de la couleur dans la sculpture de Kirili n'est pas seulement un syncrétisme esthétique ajoutant la peinture à la sculpture. S'adressant à l'œil, la clarté à la fois pure et agressive de la couleur invite le corps à un autre plaisir : à un espace déjà mis en mouvement par la disposition des pièces, elle adjoint une autre dimension et une nouvelle accélération. Le visuel chromatique nous saisit dans l'archéologie profonde des distinctions archaïques où, avant que la main soit apte à discerner les volumes au toucher, l'œil est ébloui par les étincelles déjà différenciables d'un arc-en-ciel. La couche profonde du plaisir de voir se superpose donc à la joie de manipuler, de former, de dominer ce matériau rebelle qu'est le fer. Le bleu avec le noir (*Palancia bleu*), ou le noir avec le rouge et le blanc (*Solares blanche*), ou le jaune, blanc, rouge insérés dans le noir (*Belur, 1985*) réalisent cette autre dimension de la jouissance perceptive en ajoutant plans et décrochages chromatiques au volume travaillé déjà par le martellement, agité de mouvements intrinsèques. Ainsi, ces sculptures acquièrent une rotation cinématographique, le spectateur étant invité, en définitive, à devenir le corps et l'œil d'une caméra en mouvement radiographiant le volume de la composition en coupes et strates kaléidoscopiques.

Lorsque le socle lui-même se colore (le rouge sur lequel se posent les trois pièces noires et blanches de *Solares rouge*), le volume semble se lever du socle et le mouvement de la verticalité enjouée reçoit un dynamisme supplémentaire qui l'enfonce dans des profondeurs souterraines ou bien le propulse en hauteur, mais en tout cas l'arrache à ses assises.

Cette expérience de Kirili me paraît trouver une de ses réalisations les plus importantes dans *Méditerranée* (1985). La sculpture intègre des procédés connus de l'artiste : le léger décrochage entre les socles qui donne du jeu aux deux barres parallèles, l'introduction d'une nouvelle surface plane en hauteur, le rappel de quelques éléments de l'alphabet hébraïque utilisés auparavant dans *Commandement*. Cette disposition à plusieurs niveaux, ces écarts entre les pièces et ce dosage précis des hauteurs rappellent *Makom* 1983, *Citeaux* 1982, *Enoch* 1983 ou le très beau *Cortège* 1982. (Collection du Musée d'Art Moderne de New York). On peut y voir la transformation des lingams indiens que Kirili fut le premier à découvrir pour la sculpture moderne occidentale, ou un rappel de la statuaire gothique bourguignonne qui met les corps en récit historique et évangélique.

Mais avec *Méditerranée* une surface verticale oblique apparaît, découpée en deux triangles inversés accolés et colorée en bleu azur. Cette surface ajourée qui fait affluer par le biais un courant frais dans la composition, la centre autour d'un mur diagonal et allégé. Les papiers découpés de Matisse semblent avoir trouvé ici leur volume et leur mobilité. *Méditerranée* invite le spectateur à plonger : nous nous déplaçons dans l'air et dans l'eau, en haut et en bas, à droite et à gauche, avec des stations et des repères, dans un mouvement continu et paisible.

La sculpture trouve ici son destin de baliser, non pas le temple, la cathédrale ou le musée, mais le plein air. L'espace ouvert des jardins et des rues attend que nous le voyions : il ne se révèle pas si l'artiste n'y place pas des repères. Rappelez-vous les blocs uniformes de New York University, downtown. Seule la sculpture de Picasso plante en pleine rue une femme torturée et jouissante, et fait soudainement percevoir toute la libido dont est chargée la ville entière. La sortie de Kirili dans l'espace extérieur, depuis ses dernières expositions et notamment au musée Rodin, affirme cette ambition de l'artiste de se mesurer à la stéréotypie ou à la neutralité du dehors, en utilisant non seulement la composition monumentale mais aussi la richesse des dispositions, de la couleur et des matériaux.

Timbres

Une autre direction du travail présenté ici englobe des plâtres peints assemblés avec des pièces de fer forgé et de bois. Ces plâtres prolongent les terres cuites de Kirili (*Ivresse* 1983, entre autres) et la série de plâtres peints *Nun* (1984). Comme *Cordoba* (1985) et *Tendresse* (1985), *Méditation* (1985), exposée aujourd'hui, intègre un plâtre modelé et peint qui pourrait évoquer par la « tête » penchée, par le mouvement du drapé et par le bras enlaçant un petit corps lové contre la poitrine, une réplique de la madone. Ce post-modernisme quasi-figuratif prend son sens entier dans la totalité de la composition où, aux décrochages des plans que le sculpteur affectionne et qui sont sans doute une version géométrique de l'instabilité circulaire baroque, s'ajoute l'assemblage de différents matériaux : plâtre, fer mais aussi bois. Pour moi, cette technique apporte un élément supplémentaire au syncrétisme sculptural de Kirili : le timbre. J'entends le son de ces pièces aux matériaux hétérogènes : le ton opaque du bois, la surdité creuse du plâtre, le cri aigu du fer. Au mouvement de mon corps, s'ajoute l'excitation du regard sur le plâtre peint, et enfin, mon oreille, mobilisée sur divers registres, confère une mélodie de timbres à cette *Méditation* toute dynamique. Des corps hétéroclites en gestation, des morceaux disparates qui prennent forme dans mon déplacement autour de la sculpture, dans mon œil qui suit les inclinaisons et les couleurs, et dans mon oreille, pour finir, qui unifie ces éléments et les fait résonner, multiples et convergents : une *Méditation*, en effet.

Il vous arrive peut-être, de vous réveiller le corps morcelé : la tête en plâtre, les membres en bois, la langue et le sexe en fer forgé, par exemple. Si vous pouviez vous prendre en main, vous chercheriez le sens de ces « pièces détachées » : leur sens, leur son. Vous arriveriez alors à les ajuster, à les assembler, à les composer en volumes hétérogènes et cependant harmonieux. La méditation de notre décomposition pourrait être la chance d'une nouvelle vie. Une mélodie de timbre.

Ecorché vivant

Kirili connaît bien le *Balzac* de Rodin : la masse de bronze s'y tord légèrement dans une souplesse inattendue et le corps malaxé du métal porte les traces de la joie tactile de l'artiste. Il a scruté de près aussi l'évidement maximal de la matière métallique dans les sculptures filiformes de Giacometti où, seuls, quelques restes de matière débordent les lignes exténuées pour signifier une angoisse aux limites de la tension cependant résistante. La sculpture moderne, telle que nous l'a léguée l'avant-garde de la fin du XIX^e siècle, ne retient plus du corps le volume plein et heureux de l'être. Chez Donatello

ou Michel-Ange, la peau tendue des corps renaissants reprenait avec bonheur l'assurance qu'on dit bien sculpturale des corps grecs. Cependant, dans les temps modernes, cette peau s'effrite, se fend, cède, pour découvrir la masse amorphe, le muscle au travail, en formation ou en décomposition. La dynamique vivante de la jouissance ou de la mort prend forme alors, qui, sur un objet détaché, traduit la vie secrète de l'artiste lui-même.

Grande nudité (1985) et *Petite nudité (1985)* représentent cette tendance. Le corps est non seulement déshabillé, mais, dévêtu de sa surface, il laisse apparaître les lignes de force de ses pulsions, de ses passions. La terre est mille fois touchée, malaxée, sensualisée au possible, absorbant la violence et la joie plastique de l'artiste au-delà du représentable. Puis un modelage en plâtre est produit, qui aboutira à la version en bronze que vous avez devant vous. Une nudité écorchée, vivant sa passion de chair.

L'espace n'est pas seulement un volume géométrisable, comme l'a bien démontré le formalisme et son extension, le minimalisme. L'espace traduit jusqu'aux capacités imaginaires et symboliques les plus indicibles de l'artiste et du spectateur. Il est notre projection, corps et âme. Il existe un espace infigurable qui module ce qui, dans mon discours et dans mon rêve, demeure innommable. Espace de la joie innommable, aux frontières de l'impossible. Elle est probablement la source du caché, de l'occulte, qui trouve ici le moyen de se montrer à nous. Espace du pré-langage ou du trans-langage, cette nudité nous conduit aux mouvements secrets où le corps jubile ou bien se défait — puissant, obscène, intouchable.

Le rêve accède, parfois, à ce corps irréprésentable. Un rêve fiévreux, sans mots, sans images, sans sons. Rien que la pulsation d'organes, de fragments d'organes, de muscles, de cellules. Comme une montée de fièvre muette, ni pénible ni extatique, mais peut-être les deux à la fois. Parfois, l'imaginaire ne supporte pas cette suspension. Et voilà que le langage se mobilise et que l'image advient. L'agglomération de salves, de pulsations, de touches atomiques produit la représentation d'un coup violent, un coup de poing projeté sur une surface molle, comme une terre cuite. Cette réalisation visuelle et tactile de la fièvre qui monte dans le sommeil, de la tension qui aspire à s'apaiser dans le rêve, s'écluse ainsi dans un objet en face de moi : elle est absorbée par une surface détachée de moi qui s'en trouve modelée. Le mouvement brownien du corps grouillant de malaise se traduit, dans ce rêve étrange, en un geste aussi agressif que modelant.

Je me souviens de ce rêve devant *Nudité*. J'imagine bien d'autres variantes de cette venue à la surface de l'innommable, des variantes plus joyeuses, plus dramatiques aussi. *Nudité* nous fait retrouver, à notre propre rythme, nos sensualités endormies.

La singularité révélée

Bien entendu, tout en révélant la vie intime de nos corps, les sculptures de Kirili appartiennent à l'histoire de la sculpture. Histoire récente d'abord : elles dialoguent avec les œuvres de Barnett Newman, de David Smith, Noguchi, De Suvero, Chamberlain... Histoire globale aussi : elles prennent telle inspiration en Inde, telle autre dans les jardins et leurs ballets statuaire à Kyoto ou Nara, et aussi dans les cathédrales de Bourgoigne, en passant par Rodin, Picasso et Giacometti...

Cependant, il s'agit là moins d'influences que de l'assimilation sélective d'une mémoire des formes, dans l'expérience singulière et autonome d'un post-moderne, qui passe par l'abstraction pour atteindre le sens imaginaire des formes.

Ce sens est personnel en raison de la biographie et de la spécificité plastique de l'auteur, certes. Il l'est aussi parce que, dans le monde moderne, nous manquons de lien communautaire universel susceptible de donner un seul sens, ou une seule conception spatiale à toute la communauté. Tel fut par exemple le cas de l'art classique, ou de l'art roman, ou de l'art gothique, où un style exprime une totalité idéologique ou religieuse.

Dans notre contexte d'individus disséminés et solitaires, une exposition est l'occasion sporadique et privilégiée qui nous permet d'établir, pour le temps limité de sa durée, un lien singulier avec nos espaces imaginaires que la vie quotidienne efface ou ensevelit. Nous accordons alors à un artiste — ici, à Alain Kirili — le droit étrange de prendre en main nos corps imaginaires pour nous en révéler des dimensions inconnues : redoutables, inhumaines, sensuelles, surprenantes. Belles.