

## **Alain Kirili à Nuits-Saint-Georges**

**Entretien avec Martine Dancer**, commissaire de l'exposition *Alain Kirili à Nuits-Saint-Georges*, à St Etienne, en 1992.

Extrait du catalogue édité par le Musée d'Art Moderne de Saint Étienne, en juin 1992.

**Martine Dancer :** Il y a toujours eu des courants de circulation entre des mondes géographiquement et culturellement très distincts, il y eut très tôt transmission de savoir philosophique, technique, artistique entre l'Orient et l'Occident. Il est vrai que le monde moderne a accéléré ce processus et cette curiosité pour ce qui est autre que soi-même. Il me semble que tu t'es toujours inscrit dans cette attitude dès ta formation.

**Alain Kirili :** Etre un sculpteur français, c'est aussi paradoxalement, s'alimenter à des sources étrangères, de même que l'art Roman s'est nourri au contact de l'Orient. La Bourgogne a elle-même trouvé son identité, par exemple au contact des Flandres, ce qu'illustre la présence du polyptyque de Roger Van Der Weyden aux Hospices de Beaune ainsi que celle des oeuvres de Claus Sluter. Je ne me suis pas référé spécialement à l'Islam, mais plutôt à la calligraphie chinoise, à ma réflexion sur *le Puits de Moïse* de Sluter. Ce sont quelques-unes des sources de référence qui importent pour comprendre mon travail actuel.

**M.D. :** A Saint-Étienne cet été, une exposition va décliner différentes propositions des premiers "Commandements" en fer qui datent des années 80 aux nouvelles pièces conçues à Nuits-Saint-Georges en 1992, Soit une confrontation directe entre tes investigations quant à des matériaux qui nécessitent des savoir-faire distincts : le fer, la terre, le marbre et la pierre. En abordant ainsi des registres différents tu restes fidèle à cette pluralité d'intention que tu as toujours revendiquée, puisqu'il est vrai que l'on peut t'apparenter aussi bien au sculpteur américain David Smith qu'à la lignée de Rodin.

**A.K. :** Ta question part de cette remarque sur la variété des matériaux: c'est un peu prématuré pour moi, dans cette époque-ci de ma vie, de pouvoir bien en parler. Ce que je peux seulement te dire c'est que je me refuse absolument d'associer l'abstraction à la monotonie répétitive qui

pour moi donne un sentiment de fin de l'art. J'ai le désir de maintenir un registre formel très ouvert afin d'assurer une vie intense à ma création,

Les restrictions que je pourrais t'indiquer seraient de l'ordre de la morosité, ou de ce qui est déprimant, de ce qui attire vers une négativité sexuelle, physique, mentale, D'autre part, je voudrais éviter le processus de sélection qui n'aurait que des effets naturalistes comme la simple appropriation d'une pierre ou d'un bois. Mon désir créatif est fondamentalement dans la transformation des matériaux. Sinon, je commettrais un geste zen qui, par excellence, pour moi correspond trop à l'effacement de l'homme par rapport à la toute puissance de la nature, Or, je considère en tant qu'artiste français et occidental, que la sculpture est un art contre nature, que la création artistique est contre nature et que c'est dans la modification de la nature que toute l'ampleur créative de l'homme peut se satisfaire; dans l'épanouissement maximum de l'ambition de l'homme. La marque de l'homme doit être déterminante, dominante, dans la transformation de la nature.

**M.D. :** Actuellement, un événement te tient particulièrement à coeur , il s'agit de ta rencontre avec la Bourgogne, la carrière de Nuits -Saint-Georges et sa pierre marbrière dont les teintes se marient si bien avec certaines de les terres cuites, Tu sembles vivre cette confrontation comme un moment capital.

**A.K. :** Je crois que ta visite ici, aujourd'hui, à Nuits-Saint-Georges, est très importante, parce que tu es témoin de quelque chose dont on ne parle jamais suffisamment, c'est pour la sculpture, le rapport entre l'artiste et l'artisan. Pascal Pique et Xavier Douroux, respectivement de la D.R.A.C. et du Consortium, m'ont fait visiter des sites de carrières dans la région, ce qui m'a considérablement aidé. J'ai choisi la Société des Carrières de Nuits-Saint-Georges que son propriétaire, Pascal Loichet m'a présentée comme étant mon atelier. La carrière de Nuits-Saint-Georges est devenue à cet instant-là le plus bel atelier que je puisse imaginer. Ce que je veux dire, c'est qu'il m'a donné un espace de liberté pour disposer et du temps et des moyens que la carrière donne. Cette invitation s'est doublée de l'exceptionnelle disponibilité du chef de chantier, Richard Luttke. Cette hospitalité a été la condition essentielle à la réalisation d'oeuvres monumentales.

**M.D. :** Quels ont été tes rapports avec la pierre ?

**A.K. :** Mon rapport à la pierre est ancien. J'ai consacré une exposition uniquement à des

oeuvres en marbre de Carrare, je crois en 1981, au Musée d'Innsbruck avec Peter Weiennair. Carrare provoquait en moi une sorte de désir obsessionnel ; essayer d'être créatif à Carrare, c'était vouloir échapper à l'académisme, c'était donc à la fois un défi à l'académisme et un dialogue ambitieux avec son histoire. C'est cela que j'appelle confrontation, c'est ce défi à cette mémoire qui a donné récemment la sculpture *La vague* exposée pour la première fois à la Villa Arson. Par la suite à Nuits Saint-Georges, j'ai découvert une pierre marbrière charnelle de couleur rose chair, proche de mes terres cuites, de mon rêve XVIIIème. Nous ne sommes pas seulement dans la Bourgogne médiévale de Vézelay et d'Autun, nous sommes également dans la région qui abrite une des plus belles capitales du XVIIIème. Dijon, la ville de Crébillon et de Rameau, la ville d'une certaine légèreté XVIIIème. Tous les hôtels particuliers de Dijon sont construits avec cette pierre marbrière rose.

C'est aussi ce qui explique ce passage de la terre cuite, du modelé charnel qui a généré ces titres "*Noces*", "*Ivresse*" à cette pierre qui est à l'opposé de l'aspect froid, rude, minimal du granit.

La pierre de Nuits-Saint-Georges a la grande fraîcheur d'avoir quasiment été inexplorée par des artistes, car si les moines de Citeaux l'ont utilisée pour construire le Château de Clos Vougeot, les sculpteurs ne l'ont par contre jamais employée. Je pense que les traces rouges dans cette pierre ne favorisaient pas la réalisation d'une sculpture figurative ; à l'inverse, pour une création non narrative, le choix chromatique est beaucoup plus libre. J'acquiers une liberté de coloriste - ce qui à l'époque de Sluter lui aurait été refusé, les sculptures étant peintes par la confrérie des peintres.

Au XXème siècle, en tant que sculpteur, j'acquiers cette liberté du choix de la couleur. Les effets de taille directe, de découpe à la scie électrique, l'effet d'empilement, qui contrecarrent toute sélection naturaliste comme création suffisante, sont le second aspect primordial d'une sculpture qui ne se veut pas narrative mais élaborée, construite.

**M.D. :** Lors de ma visite à la carrière de Nuits-Saint-Georges, nous avons traversé un pays de vignes qui rappelle certains paysages du quattrocento. Tu es très sensible à la qualité de lieux comme le Château du Clos Vougeot, le domaine de la Romanée Conti, sites pour toi aussi mythiques que la carrière.

**A.K. :** C'est exact! La pierre marbrière rose de Nuits-Saint-Georges s'inscrit aussi dans ce bouleversement que j'éprouve en me promenant au domaine de la Romanée Conti. Sa petitesse rappelle le jardin Ryoan-Ji de Kyoto. Si nous comparons le domaine de la Romanée Conti et le

temple de Kyoto, nous avons deux civilisations parfaitement opposées quant à leur rapport à la nature. Ici, il n'y a aucune dimension métaphysique de soumission à la nature comme au Japon, au contraire, la nature est disciplinée pour le plaisir de l'homme. Car il ne faut pas oublier que la Romanée Conti, les vignobles, sont une invention des dieux et de leurs représentants sur terre : les monastères et les prêtres. Il y a donc cette spiritualité incarnée présente dans tout le site majestueux de la côte de Nuits-Saint-Georges, couronnée de façon miraculeuse, extraordinaire, par la carrière. J'établis un rapport entre la couleur de la pierre, la vigne et la carrière -et cette trilogie est à la source de la nouvelle dimension de mon travail.

**M.D. :** En évoquant "*Le puits de Moïse*" de Sluter il me vient à l'esprit cette formule de Malraux, dans La tête d'Obsidienne "*Giotto, les sculpteurs des tympans Romains des grottes de l'Inde et de la Chine, inventaient des formes inconnues parce qu'ils inventaient les formes de leur louange.*"; il me semble qu'il existe une certaine adéquation entre cette réflexion et tout ce que tu vis en ce moment.

**A.K. :** Oui, autant dans la première partie de mon oeuvre pour les fers qui ont souvent une connotation pathétique, j'ai pensé aux pleurants du Tombeau de Philippe Pot (conservé au Musée du Louvre à Paris.), aux Tombeaux des Ducs de Bourgogne, autant la force de *Calvaire*, à Max Roach (actuellement installée sur le Campus de l'Université de Dijon), nouvelle version de *Commandement*, s'est nourrie de la force fondatrice de la puissance que dégagent les corps des prophètes Jérémie, Isaïe, David, Daniel et Moïse. C'est une sculpture nourrie d'une mémoire et de la notion du Musée Imaginaire. Ce fut important dans mon adolescence de voir à la Fondation Maeght le Musée Imaginaire de Malraux -je crois en 1965 ou 1966. Mais mon *Musée Imaginaire* s'étend également aux chants grégoriens à la messe de Cîteaux - à laquelle nous avons assisté avec toute mon équipe et celle de la carrière. Nous en sommes sortis stimulés, il y avait une qualité de transparence aiguë, d'élévation, qui nous a enrichis par l'oeuvre elle-même: enrichissement de la vue, de l'ouïe, du goût, la saveur des vins -on ne le mentionne jamais, s'y référer dans la culture est jugé superficiel et je m'y refuse. Roland Barthes dans son discours de réception au Collège de France rappelait "*Qui suis-je sinon quelqu'un qui a développé son intelligence au contact des saveurs ?*".

**M.D. :** Dans les derniers ensembles au sol les "Célébrations" il y a présence d'éléments pyramidaux en bois : devons-nous les considérer comme des socles?

**A.K.:** Je crois que l'empilement d'éléments hétérogènes, le fait de ne pas penser uniquement à une sculpture monolithique est à l'origine de ces grands ensembles : j'ai une pierre de Buxin proche de la couleur miel, qui va dialoguer avec le mangion, un bois d'Afrique, j'ai des terres cuites blanches qui vont dialoguer avec du sapin. Ces éléments jouent à la fois comme socles, comme colonnes, mais ce ne sont pas seulement des éléments de soutien et de présentation, ce qui est un rôle restreint du socle. Ce sont des éléments qui se dialectisent, qui sont dans la dynamique de cette hétérogénéité, dans cette variété de matériaux que je mets en dialogue.

**M.D. :** Tu viens de réaliser une sculpture monumentale que tu relies aux séries précédentes - Les « Commandements » - mais cette fois-ci, s'y ajoute un élément nouveau: la monumentalité. Serait-ce un enjeu, un défi?

**A.K. :** C'est surtout la perspective de l'exposition au Musée de Saint-Étienne qui représente une échéance stimulante. L'approche d'une échéance comme celle-ci m'a fait réfléchir à une de mes premières sculptures, très importante pour moi ; le *Commandement I* du Musée Ludwig de 1979-1980. Entre cette oeuvre et l'ensemble sculpté actuel, douze ans se sont écoulés -Le *Commandement I* est déjà monumental, il dépasse les dimensions du corps humain- la monumentalité peut être de l'ordre du vertical ou de l'horizontal. Nous sommes donc face à une monumentalité différente de celle de 1979 : aujourd'hui j'ai un désir de confrontation avec l'espace extérieur. Cela pose immédiatement le problème essentiel de la sculpture: la masse et le poids.

La pierre marbrière rose de Nuits-Saint-Georges, cette pierre "charnelle", m'a permis de répondre à cette double question, puisqu'elle allège les quelques 60 tonnes de la sculpture. La couleur, la qualité de ce matériau chaleureux créent un rapport peut-être de bienvenue pour l'observateur. Loin d'exploiter le rapport dissuasif, violent, menaçant que la monumentalité suggère parfois, j'ai eu d'autant plus de satisfaction d'aborder ces questions techniques de masse et de poids, que le plaisir, le principe de plaisir presque jubilatoire, restait maintenu dans cette sculpture. C'est aussi pour cette raison qu'elle me satisfait, car elle reste fidèle au principe de l'ensemble de mon travail : ne jamais créer un rapport coercitif vis-à-vis du public,

**M.D. :** Nous pourrions revenir aux sculptures en terre. Elles seront très présentes dans l'exposition. Dans une première vidéo réalisée par Jean-Paul Fargier, tu sembles dans ton atelier de la rue Rodier, affronter la terre dans un combat d'une violence inouïe. Tu parles parfois de crime. On a l'impression qu'il te faut ajuster ce matériau à ta mesure, ceci dans une totale liberté

d'exécution.

**A.K. :** La célérité de l'exécution et la satisfaction d'une pulsion restent pour moi très liées au corps incarné, sexué de l'artiste. Je me sens très proche de la notion de *fa presto* que l'on trouve dans l'art de tout temps: dans les gestes de taille directe, bien précis de la sculpture de Michel-Ange, ces rapports de *finito/non finito*, de *fa presto*, restent bien l'univers dans lequel mon oeuvre s'élabore. Jean-Paul Fargier, dans son film, le montre très bien. Je pense souvent au film de Hans Namuth sur Pollock: j'ai inventé, comme Pollock lorsqu'il peint, un nouveau rapport du corps dans le modelé, une véritable kinésie créative.

**M.D. :** Les titres de tes oeuvres sont toujours très précis. Les oeuvres qui viennent d'être créées à Nuits Saint-Georges et à Saint-Étienne ont-elles un titre?

**A.K. :** Les titres viennent après l'exécution, car l'oeuvre n'est évidemment pas l'illustration de quoi que ce soit. C'est le prolongement de l'univers de sensations dans lequel je vis. Cet univers de sensations nourrit la variété de ce registre formel qui est à relier avec ce que j'appelle " *l'univers autobiographique abstrait de ces formes*".

En avril, j'ai installé dans le Musée de Saint-Étienne devenu atelier, mes sculptures récentes afin qu'Yves Bresson les photographie. Lors d'un dîner avec Bernard Ceysson et Jacques Beaufret, la conversation porta justement sur ce problème du titre des oeuvres qu'ils venaient de voir; ils songeaient aux titres d'Hommage, de Tombeau dans la musique. C'est ainsi que le titre de *Célébration* s'est imposé à moi.

**M.D. :** Tu adoptes généralement une attitude qu'on pourrait qualifier de très positive. En fait, tu t'inscris en opposition face aux négations de notre temps. Cette attitude ne vient-elle pas du fait que tu nais en 1946 et que tu prends le contre-pied des attitudes très déchirées qui furent celles de l'après-guerre mondiale?

**A.K. :** De toutes façons, de tous temps, tu le sais, on n'a jamais besoin de l'artiste et ce n'est jamais le bon moment pour créer. C'est une décision personnelle d'opter pour une orientation qui ne soit pas celle de la négativité morose. Sans aucune naïveté sur le principe même de la permanence du chaos, de la vie, de la mort. Avec la volonté de s'opposer à la morosité, au principe qui veut que ce ne soit jamais le bon moment pour créer, avec la volonté d'exprimer

une célébration de la vie. En ce sens Claude Monet est pour moi esthétiquement et moralement la figure héroïque qui peint *les Nymphéas* pendant un des plus grands carnages du XXème siècle, celui de la première guerre mondiale. *Les Nymphéas* sont donc un modèle que je qualifierais d'éthique pour un artiste comme moi.