

Lettre à mon traducteur , par Barry Schwabsky

Catalogue *Alain Kirili*, Musée d'Art Moderne de Saint Etienne, 1992

Chère Murielle,

Voici le texte que vous êtes censée traduire ; vous ne rencontrerez, je pense, guère de difficultés. Je ressens cependant le besoin de l'explicitier un peu dans la mesure où l'absence de difficulté, en ce qui vous concerne, n'est qu'illusoire. Ce texte m'a demandé beaucoup et j'aimerais que vous essayiez de restituer une part de cette difficulté dans votre traduction française. Il m'a été difficile, voyez-vous, d'écrire sur le travail de Kirili car je me suis rendu compte qu'en écrivant sur une pièce ou une série de pièces particulière, je ne faisais qu'écrire sur cette pièce-là, alors que ce qui constitue l'essentiel d'autres sculptures m'avait échappé. Et pourtant lorsque j'essayais de généraliser, je m'apercevais que je ne réussissais pas à véritablement expliquer les oeuvres plus singulières. Eternel problème de l'articulation de la relation des parties au tout, de l'un au multiple.

Je réalisais alors le poids de la difficulté à trouver le ton juste, l'angle judicieux. Je pensais, par exemple, qu'il valait mieux éviter de trop s'engager dans l'histoire de l'art, si tentant que cela puisse paraître pour une oeuvre aussi riche en traditions et en références que celle de Kirili. Mais je ne suis pas historien d'art, tout au plus (et sans prétention de ma part) un historien amateur, et à ce jeu-là, Kirili lui-même l'est bien plus que moi, pour preuve ses écrits sur Rodin, Medardo Rosso, Giacometti et Barnett Newman. C'est un érudit parmi les sculpteurs, encore que son érudition soit plus caractéristique de celle d'un artiste que de celle d'un érudit ; aussi il semble peu probable que je puisse ajouter davantage à ce qu'une lecture attentive des propres textes ou entretiens de Kirili aurait pu elle-même évoquer. Prenons l'exemple d'une publication que je viens de recevoir, le catalogue de la récente exposition *Le Baiser*, à la Villa Arson de Nice; Kirili écrit au sujet de quelques récentes terres cuites : "*j'ai parfois percé le volume avec des plaques, des barres et des tubes en fer ... Je voulais arriver à trouver un passage entre la souffrance chrétienne et l'animisme des fétiches africains.*" S'agissant d'un artiste d'une telle lucidité et d'une telle franchise en ce qui concerne non seulement ses sources mais également leurs significations par rapport à son travail, de plus amples considérations ne pourraient au mieux qu'ajouter un soupçon d'intelligence.

Il me semblait d'autre part tout aussi primordial d'éviter la tentation de ce qu'on appelle le journalisme artistique, qui consiste pour l'essentiel à établir le profil de l'artiste et à considérer le travail comme le sous-produit d'une existence qui en serait la cause -illusion biographique. On nous parle de l'aménagement de l'atelier de l'artiste et de sa journée de travail, peut-être de ses opinions sur certains contemporains et précurseurs, de son éducation, de ses voyages, etc. etc. C'est une démarche à laquelle je n'accorde pas habituellement d'importance étant donné mon mode de pensée plutôt abstrait et analytique, et mon peu de talent pour la dramatisation et les détails anecdotiques, mais dans le cas de Kirili, cette approche pourrait s'avérer pertinente. Je ne pense pas que vous l'ayez rencontré, mais si c'était le cas, vous sauriez qu'il est l'un de ces rares artistes contemporains qui n'envisagent pas l'art comme une profession. C'est-à-dire qu'il essaye de faire le moins de distinction possible entre son travail et le reste de son existence. Il souhaite que tout cela ne fasse qu'un. Non pas dans le sens Beuysien d'un art activiste -ce qu'il nomme "sculpture sociale"- mais dans un sens plus ancien. Kirili souhaiterait, je pense, que sa vie soit elle-même le reflet d'une lutte et d'un accomplissement d'ordre esthétique, le reflet d'un mode de vie centré sur la dévotion à l'art. Et j'ai remarqué combien il aime rencontrer les artistes, particulièrement les artistes plus âgés, ayant un certain rapport à la tradition; et son plus grand plaisir consiste à tout connaître de leurs manières de vivre, leurs habitudes et leurs pratiques quotidiennes. Il suffit de l'entendre parler de ses rencontres avec Louise Bourgeois ou Eugène Leroy! Je me rappelle m'être trouvé à une réception avec lui quand il désigna le fond de la salle

d'un geste et me demanda : "*Qui est cet homme barbu là-bas?*" Je lui répondis qu'il s'agissait de Milton Resnick et en un rien de temps les voilà engagés dans une grande conversation. Resnick nous raconta alors qu'après la guerre, vivant à Paris, il avait pour habitude de s'asseoir chaque jour à la terrasse d'un café, et que l'étrange individu qui s'asseyait tout aussi régulièrement à la table voisine n'était autre qu'Antonin Artaud. Alain est convaincu que de tels échanges sont enrichissants et il a probablement raison. Cela me fait prendre conscience combien l'art peut être (comme l'a dit Willem de Kooning il y a plus de quarante ans) "*une manière de vivre aujourd'hui, un style de vie en quelque sorte. C'est en cela que repose sa forme*" - ce qu'un écrivain comprend difficilement, l'écriture étant beaucoup plus une pratique solitaire, une sorte de repli par rapport à la vie. Imagine-t-on nos machines à écrire entourées de ces myriades d'occupants que Courbet représentait dans son atelier? Ce n'est guère pensable.

A l'évidence je n'ai pas pu éviter de jouer à l'historien ni au journaliste artistique, ni à aucun des autres rôles qu'un critique d'art se doit de tenir. D'une certaine manière, j'espère être parvenu à ce que cet essai ne donne pas l'impression d'avoir été écrit selon les conventions d'un seul de ces types d'écrits sur l'art, alors qu'il s'inspire librement de tous. Aussi, pour décider du ton de votre traduction, vous devrez constamment vous laissez non seulement tenter, mais en fait, séduire par ces conventions puis par d'autres, aussi longtemps que vous aurez conscience qu'il vous faudra les abandonner les unes après les autres.

Vous vous étonnez peut-être du choix de la forme de cet essai. Si j'ai délibérément construit ce texte comme une succession de fragments, c'est parce qu'il me semble que la forme imitative n'est pas déplacée ici. C'est-à-dire qu'il me semble que la problématique du fragment est véritablement au centre du travail de Kirili, et j'ai souhaité intégrer dans mon propre texte les enjeux de cette problématique -approche idéale pour comprendre l'essence de son oeuvre. Je dois reconnaître d'emblée que mes connaissances sur le fragment comme genre m'ont été dictées par les réflexions subtiles de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, extraites de leur ouvrage sur le romantisme allemand *L'absolu littéraire*; étant vous-même traducteur, vous serez peut-être intéressée d'apprendre que j'ai lu cet ouvrage dans une traduction à laquelle Philip Barnard -qui s'avère être à la fois un ami de Kirili et le traducteur en langue anglaise de nombre de ses écrits- a participé. Kirili m'a confié qu'il n'avait pas lu cet ouvrage, mais peu importe: il est clair que cet ouvrage le poursuit.

A mon avis, parmi les oeuvres majeures de Kirili figure certainement la remarquable série des *Commandements*, ainsi que certains assemblages de sculptures apparentés comme ceux qui étaient présentés à la Villa Arson - *Venise* et *La Vague* regroupés sous le titre *Le Baiser*. Ils illustrent parfaitement ce que j'entends par problématique du fragment. Dans la pièce *Commandement XV*; par exemple, que j'ai eu l'occasion d'approcher dernièrement au Brooklyn Museum, les "personnages" en fer assis sur des socles massifs présentent l'aspect d'un alphabet, d'un ensemble de glyphes primitifs, et c'est le cas de tous les éléments de cette série des *Commandements*. En tant qu'assemblage, vus de dessus, ils figurent un genre de paysage: une étendue de signes ou encore, selon l'expression de Baudelaire, une forêt de symboles. Mais indépendamment de cela, les contours brusques de ces figures planes indiquent qu'elles sont le fruit, les vestiges en quelque sorte, d'une série de ruptures qui s'intègrent elles aussi dans un système plus large; Lacoue-Labarthe et Nancy écrivent: "*Si le fragment est bien une fraction, il ne met pas d'abord ni exclusivement l'accent sur la fracture qui l'a produit. A tout le moins, il désigne autant, si l'on peut dire, les bords de la fracture comme une forme autonome que comme l'infirmité ou la difformité de la déchirure*".

Comme je le montre, ce sentiment de jeu dialectique -entre la définition même du fragment et le système plus vaste qu'elle implique et qui n'apparaît jamais sauf précisément à travers l'autonomie propre de ses parties- perce également sous l'apparent éclectisme du travail de Kirili. Considérez la multiplicité de ce travail : les assertions totémiques des fers forgés; l'enchevêtrement lyrique des plâtres de petite taille qu'il nomme si justement *Ivresse* ou *Noces* (lorsqu'ils sont transpercés de barres de fer) ; l'ascension vertigineuse produite par leur synthèse dans une oeuvre comme la *Grande Nudité* ; la fragilité explosant vers le haut de *l'Oratorio* et d'autres pièces en aluminium

forgé; et plus récemment, les oeuvres pour lesquelles le ciment est à la fois modelé et taillé dans le but de donner une tension nouvelle à cette lutte pour l'image sculpturale.

Et puis viennent bien sûr les *sculptures-tables*, ces assemblages d'objets composés de matériaux divers placés sur un support commun, et qui dissimulent l'étrangeté de leur juxtaposition par le fait que l'artiste ait utilisé ce qui était à proximité, ce que suppose le genre de la nature morte auquel ces assemblages se réfèrent de toute évidence. Quel autre sculpteur s'est intéressé à autant de techniques distinctes? Pourtant s'il est clair que même en procédant de la sorte Kirili s'est toujours efforcé de respecter les exigences de ses matériaux, sans imposer à son travail de "style" particulier, il est d'autant plus clair qu'il ne s'agit absolument pas ici d'un simple éclectisme.

C'est pour cela que les *Commandements* ont tant d'importance à mes yeux; chaque ensemble n'étant fait que d'une pièce -si l'on peut dire- ils montrent clairement que les problèmes de style et de matériaux sont secondaires par rapport à la question de fragment, de la multiplicité qui implique l'éventualité d'une totalité, et cette question, à mon sens, serait toujours présente même en l'absence de l'incroyable diversité de Kirili, si ce n'était que cette conscience d'un système potentiel dût être précisément la cause de cette diversité. Et c'est certainement là qu'il faut situer l'origine de la dimension éthique de la démarche de Kirili, qui transparait toujours même lorsqu'il s'agit de la pièce la plus sensuelle, comme de la plus fantasque. Le "commandement" dans le sens où il apparaît dans le travail de Kirili est moins le code biblique que l'injonction rabbinique: "*Tu ne seras pas contraint d'achever le Travail, mais tu ne saurais davantage t'y soustraire*".

Et je ressens la même chose. Si j'ai éprouvé le besoin de vous expliquer d'une manière ou d'une autre ce que j'ai tenté de faire, ce que j'ai tenté de dire dans cette contribution au catalogue, c'est en raison de ce sentiment -celui qui me gagne toujours lorsque j'écris sur l'art que j'admire- de n'avoir fait qu'amorcer ce qui devait être dit, et lorsque j'aurai terminé cet essai, je n'aurai fait qu'esquisser le travail qu'il était supposé accomplir; sentiment de n'avoir composé qu'un simple fragment, et que ce fragment ne sera utile que s'il devient la base d'un autre travail, également fragmentaire. Ce que cette lettre, si personnelle soit-elle, souhaite être.

Cordialement à vous.

Traduction de Murielle Humbert-Labeaumaz