

Liberté de la transfiguration

Entretien entre Alain Kirili et Julia Kristeva, psychanalyste et écrivaine, le 27 Août 1997, à l'Ile de Ré.

Extrait du catalogue *Alain Kirili – Sculptures*, exposition à l'espaces Regards, Fête de l'*Humanité*, septembre 1997.

Alain Kirili : Les terres cuites que je vais montrer à la Fête de l'*Humanité* semblent étonnamment recouper ta réflexion et tes choix pour l'exposition que tu vas faire au début de l'an prochain au Louvre, «Visions capitales». Ça m'a vraiment passionné, cette transformation de l'algue en corail, le corail étant dur, ce qui est très proche de cet aspect maternel et très féminin de la terre qui, lorsqu'elle est trop humide, est tout à fait informe et, en séchant, se solidifie, se structure mieux et, d'une matière liquide, devient une matière solide, devient sculpture, ce qui est vraiment, ce que je ressens, moi, comme un acte d'incarnation.

Julia Kristeva : Oui, tu évoques une conversation que nous avons eue récemment. Elle s'inscrit dans ces échanges périodiques qui remontent à des années et dans lesquels nous faisons référence réciproquement aux préoccupations de l'un et de l'autre. Tu m'as parlé de l'exposition que tu préparais avec les terres cuites. J'en connais certaines qui m'ont évoqué, selon les différents moments de mon propre travail, plein de choses diverses, comme il en arrive souvent avec l'art non figuratif dont les formes insolites font rêver et penser celui qui les reçoit. À d'autres moments de nos rencontres, j'ai pensé surtout, en regardant ces terres cuites, à ta force physique, à ta gourmandise, à ta sensualité, à la passion avec laquelle tu malaxes tes terres; d'une masse informe tu produis quelque chose de très léger, de très aérien. À d'autres moments, j'ai imaginé que cette sculpture, surtout lorsque tu y ajoutes d'autres matériaux en plus de la terre, par exemple du métal ou du bois, avait quelque chose de musical et qu'elle faisait résonner pour moi différents timbres, indice sonore de chaque substance plastique. Je crois que tu as repris cette intuition du toucher qui provoque le sonore, et que tu l'as développée avec la participation de musiciens. Quand tu me reparles maintenant de ces terres cuites, elles rentrent en résonance avec une préoccupation dans laquelle je suis immergée en ce moment: c'est l'exposition qui aura lieu au printemps sous la pyramide du Louvre et que j'ai intitulée « Visions capitales ». Le mot « capital» renvoie à la fois à ce qui

est essentiel et à ce qui relève de la tête. Cette exposition prolonge mon roman *Possessions*¹ dans lequel, tu t'en souviens, on découvre dans une cité barbare, qui s'appelle Santa Barbara, et qui est l'image du village planétaire, le corps d'une femme décapitée. Ce sera un « parti pris » sur le thème de la *tête coupée*. En préparant cette exposition, j'ai croisé un thème extrêmement important dans l'histoire de la mythologie et aussi dans l'histoire de la peinture, qui est Méduse. J'y ai trouvé quelque chose que j'associe à tes terres cuites. Pourquoi? Parce que Méduse, c'est un monstre maternel, marin, qui évoque pour les Grecs l'horreur qu'inspire le sexe féminin mais aussi la puissance génitale maternelle, à tel point que la rencontre avec Méduse pétrifie l'être humain. C'est donc que la vue de Méduse nous voue à la mort. Il faut être un héros pour pouvoir s'évader de cette emprise infernale. C'est le cas justement de Persée qui coupe la tête de Méduse. Mais ce n'est pas tout car, même si la tête est coupée, on ne peut pas la regarder de face, il ne faut en regarder que les reflets. Autrement dit, seul le reflet nous protège du monstre et de l'effroi sexuel, notamment de la peur du sexe maternel. Nous approchons ici de l'importance du visible comme source de vie et comme moyen de réagir contre le mal. Le sang de la Méduse ou de la Gorgonne, lorsqu'il touche les algues, les transforme en corail. De même, si l'on sort à l'air pur ces algues gluantes, elles deviennent des coraux. On voit très bien comment s'opère, dans l'imaginaire des Grecs, une sorte de transsubstantiation: le féminin, la castration, le mal, devenus une fois visibles, cessent d'être dangereux et se transforment en beauté qui nous permet de survivre. Le corail est en quelque sorte le blason de cette métamorphose du maternel, passant par l'héroïque et arrivant au visible. Ce n'est pas un hasard si beaucoup de peintres se sont intéressés aussi bien à la tête de Méduse qu'au corail, au « gorgonion ». Il y a un très beau dessin de Poussin qui s'appelle *l'Origine du corail* où on a l'impression que Poussin, comme d'autres (et cela va jusqu'aux modernes comme Giacometti qui a sculpté un masque de Méduse), était fasciné par ce thème de la transsubstantiation que représente le corail et qui lie le sort du visible à une victoire sur le maternel ou l'informe. Le « bon oeil » que sera le corail ou la production artistique, contre le « mauvais oeil » qu'est la sorcière, la mère qu'il s'agit de conjurer. En regardant tes dernières terres cuites, j'avais l'impression que, par leur côté à la fois solide, puissant, sensuel mais aussi aérien et coloré vert-rouge, elles évoquaient parmi mille autres connotations cette naissance du corail, cette transsubstantiation. Voilà l'association que je t'avais proposée et qui t'avait bien plu. Tu devrais appeler ces terres cuites *l'Invention du corail ou Transsubstantiation de Méduse*.

¹ Fayard, 1996.

A.K. : Cela m'a plu parce que cette transsubstantiation rentre dans la notion d'incarnation, de la transformation d'une substance en une autre. Et puis dans cette pratique du modelé, un des facteurs essentiels c'est le passage de l'humide au dur. La sculpture, ce n'est pas seulement un rapport rétinien, mais c'est aussi le toucher.

J.K. : Je ne vais pas pousser trop loin les analogies entre le corail et la peinture, mais nous pouvons nous en amuser encore un peu, parce que dans le mythe grec la transformation du gluant en corail s'opère soit par le toucher, c'est-à-dire quand il y a un contact du sang avec l'algue par exemple, soit quand cette algue est sortie à l'air pur, quand elle devient visible. Le toucher ou le regard ont le pouvoir de transformer l'informe en formé: en ce sens, le mythe de Méduse peut être considéré comme la métaphore du pouvoir, non seulement de ce qui est visible mais de ce qui est à la fois tactile et visible. Donc le travail de la sculpture est tout à fait impliqué dans ce qu'on est en train de croiser dans l'imaginaire des Grecs.

A.K. : Ma sculpture rencontre tes intérêts pour la mythologie.

J.K. : Si tu parles de ma recherche, elle n'est pas directement liée à la mythologie. Je croise la mythologie à un moment donné de ce « parti pris » puisque l'histoire de la peinture est une confrontation avec des fantasmes essentiels de l'humanité. D'ailleurs, il ne s'agit pas seulement de la peinture, mais aussi de la sculpture, et jusqu'au cinéma. Disons que l'histoire du visible, des visions, est capitale, parce qu'on y rencontre différents fantasmes parmi lesquels le thème de la transsubstantiation, que le christianisme va reprendre, est un thème fondamental. Souvent on affirme que l'univers du visible est un univers factice, qu'il est de l'ordre du fétichisme, que c'est du spectacle. Il est vrai que, dans le monde moderne, beaucoup d'entre nous reçoivent les images, les sculptures, tout l'univers visible, comme léger, comme « spectaculaire ». Pourtant, beaucoup d'artistes ne partagent pas cette impression de facticité, parce qu'ils ont une expérience de la genèse au visible qui est un passage du corps au visible et du visible au corps. Ils sont constamment dans cette expérience de la transsubstantiation, et c'est précisément ce qu'on devrait transmettre au visiteur d'une exposition de musée: il devrait se défaire du « rétinien » pour entrer dans ce qui génère le visible. Faire le travail de la transsubstantiation à rebours en quelque sorte, passer de l'écran au corps.

A.K. : Il y a aussi cette lutte pour la sculpture, comme celle que je mène contre la violence de la virtualité.

J.K. : Absolument. Il y a deux tendances dans la modernité, celle qui veut rendre l'image de plus en plus virtuelle et inessentielle, et l'autre où travaillent des forces de résistance, des artistes qui sont engagés dans une recherche comme toi et qui essaient d'ancrer cette image qu'on croit de plus en plus virtuelle dans les désirs, dans le corps, dans une vie intime qui est une véritable révolte. La sculpture peut faire ce ressourcement du visible au sensible, mais elle demande aussi un travail de langage. On est allé très loin dans le virtuel et dans l'inessentiel, et nous avons maintenant besoin de mots, de « brochures », de « plaquettes » et d'explications. L'intervention de l'intellectuel ou du critique d'art équivaut à une pédagogie qui réapprend à regarder, qui invite le public à se défaire de sa rétine et à rentrer dans le corps. Quand les gens n'ont plus de vie, ils consomment les images des magazines « people ». Il s'agit de conduire à habiter le visible, pour se défaire de la magie des images volées.

A.K. : Il y a un autre aspect de la sculpture, c'est qu'elle est abstraite, tout en étant très présente. Elle est en prise directe avec un rythme, avec des accents et, bien qu'on soit dans une tradition de l'abstraction, encore aujourd'hui on contraint, par l'éducation, les enfants à célébrer uniquement de la représentation sous forme de l'imitation. Alors que, très jeunes, l'expression qu'ils développent est naturellement celle du rythme du corps qui surprend par sa capacité d'invention, mais qui est totalement censurée par l'éducation de représentation basée sur la contrainte. L'abstraction n'est pas une chose aussi obscure, élitiste et conceptuelle, elle est bien l'expression du rythme du corps.

J.K. : Tu prêches une convertie, encore que je ne suis pas personnellement aussi négative que toi quant à la représentation. Je pense que la représentation dite classique est quelque chose de sublime qui peut aussi avoir des vertus cathartiques, thérapeutiques et métaphysiques. Mais il est vrai que souvent cette représentation est enseignée sous la forme d'une imitation plate, stéréotypée; si c'est cela que tu combats, je suis tout à fait d'accord. Par ailleurs, je disais que tu prêchais une convaincue parce que je me suis beaucoup intéressée aux *rythmes* de la première enfance, avant l'acquisition du langage, et qui correspondent assez à la différence que tu fais entre un « art abstrait », avec tous les guillemets possibles, et l'art de

représentation. Je distinguais dans la *Révolution du langage poétique*² au sein du langage, mais cela peut aussi concerner la représentation, je distinguais deux modalités. J'appelle la première « sémiotique », et la seconde « symbolique ». Le sémiotique renvoie aux rythmes archaïques que créent les enfants avant de parler. Le corps d'un bébé avant l'âge de la parole est agité de cris, d'intonations, de mélodies, de rythmes, mais il n'y a pas de mots qui signifient une chose représentable. C'est seulement après l'acquisition du langage, quand apparaissent des mots et une syntaxe, que ces rythmes antérieurs, qui peuvent être très riches, se résorbent, que l'enfant rentre dans l'intonation de la langue naturelle, et perd les capacités polyphoniques qu'il avait auparavant. Cette deuxième modalité que j'appelle «symbolique» constitue notre code de communication usuelle avec le lexique et la grammaire. Mais le poète ne s'en tient pas là. Il réalise une sorte de croisement entre le sémiotique» et le «symbolique», entre le rythme et *le sens* des mots référés à des objets uniques. Avec l'art moderne, on arrive parfois à ce que le sens soit complètement balayé, par exemple dans les *Glossolalies* d'Artaud: le rythme revient au premier plan de l'écriture, la représentation est de plus en plus remise en cause au profit de cette musicalité. Celle-ci est, si on veut, archaïque, mais, quand elle s'inscrit dans le corps de l'adulte, et dans sa pensée, n'est pas archaïque au sens d'une régression: c'est une sorte de sublimation de l'archaïque, une socialisation de ce qui est refoulé. Il me semble que c'est de cette expérience que tu parles. La sculpture qui te paraît abstraite ne l'est pas au sens d'un ordinateur qui ne calcule que des signes virtuels. Elle puise dans les profondeurs de l'intimité inconsciente quelque chose de très infantile, jusqu'au rythme biologique. Le volume sculpté transporte cette vague à la surface de la communication et, à ce moment-là, cette expérience que tu poursuis avec des gestes, avec des matériaux massifs, et bien elle résonne chez l'individu avec ce qu'il a de plus refoulé. Donc il ne s'agit pas d'une abstraction, il s'agit, pour reprendre le terme qu'on employait tout à l'heure, d'un désir d'incarner cette intimité pour laquelle il n'y a pas de place dans la société du stress, dans la rapidité de la vie, dans la lutte pour survivre.

A.K. : Il y a liberté dans la rapidité d'exécution comme dans certaines formes de la poésie, par exemple le haïku de la poésie japonaise.

J.K. : Mais c'est peut-être à moi de poser la question: pourquoi tu as fait cet atelier avec des enfants, qu'est-ce que ça t'apporte à toi ?Tu nous a fait faire dans ton atelier de New York, à

² Le Seuil, "Points", 1985.

David et moi, une petite improvisation où je lisais des morceaux de *Processions* et où David jouait avec des baguettes sur tes sculptures. J'ai eu l'impression, en le voyant évoluer, qu'il organisait un espace et une corporéité très libre, une sorte de respiration en volume. On touche ici à cette liberté fondamentale que l'enfant nous présente quand on lui dit: « *Tu as le droit de former, avec des sons, avec des matériaux, comme ça te vient* » et qui rejoint l'expérience de la liberté en analyse où une seule règle est de rigueur: « associer librement ». On se méfie de la liberté de nos jours. Beaucoup de crimes ont été commis en son nom, on n'ose même plus le prononcer tellement il paraît ronflant et romantique. Eh bien, tout compte fait, il faudra peut-être réhabiliter la liberté car elle se perd de nos jours, dans cet univers virtuel, technique, mais aussi avec le chômage, avec toutes les contraintes du marché, de l'Internet, de toutes les formes de communication de plus en plus codées et prévues, jusqu'au retour de la foi! A l'époque où la Révolution française apportait au monde « liberté, égalité, fraternité », Kant fut le premier à réfléchir sur l'essence de cette liberté qu'il définit comme spécifique à l'être humain: comme un pouvoir d'auto-commencement, le pouvoir de se commencer soi-même. Or, en développant cette idée, on se rend compte qu'on n'est pas si libre que cela, car l'auto-commencement est toujours l'auto-commencement par rapport à une cause, ou pour une cause. Cause divine, pour la liberté du sujet chrétien et généralement religieux et moral. Cause technique pour les modernes, qui se soumettent aux impératifs des exigences scientifiques ou mercantiles. La liberté humaine semble prise dans une causalité verticale ou horizontale.

A.K. : Il y avait aussi, quand David a choisi le moment où il voulait faire la percussion sur les sculptures au moment où toi tu lisais, il y avait une révolte en moi contre l'interdit qui pèserait sur David, n'étant pas un spécialiste de musique, n'étant pas lui même un musicien. Quelqu'un qu'on ne reconnaîtrait pas comme musicien, il paraîtrait incongru de le laisser improviser, alors que ce qu'il a fait finalement il l'a fait avec beaucoup de finesse, beaucoup de délicatesse et que ta lecture et son jeu à lui ont finalement apporté une beauté en elle-même imprévisible et qui a très bien fonctionné. S'agissant de la liberté, peut-être faut-il se révolter contre la survalorisation donnée à la spécialisation. Je suis très content d'avoir filmé cette séance³.

J.K. : C'est exactement ce que je voulais te dire en insistant tout à l'heure sur le fait qu'on

³ Film Julia Krisleva, 1997.

subordonne habituellement la liberté à une cause qui est de plus en plus celle de la technicité. Il faut être spécialiste et entrer dans tout ce qui est prévu par le modèle; si tu n'es pas dans cette causalité là, dans cette connaissance-là, tu n'as pas le droit, tu ne peux pas être vraiment libre, il faut que tu suives un programme. Quand tu as invité David à improviser, tu ne lui as pas demandé de repères dans la causalité d'une musique connue d'avance, ni dans un code de sculpture à refaire. L'enfant que tu invites dans ton atelier, tu ne lui enseignes pas des repères rigides: tu vas tout simplement lui dire de présenter ce qui lui vient à l'esprit et au geste. Là, évidemment, il y a un danger, qui a été souvent indiqué ces derniers temps en pédagogie. On peut aller trop loin dans le culte du spontané, beaucoup d'enseignants l'ont fait, mais je crois que la plupart d'entre eux en sont revenus. Il n'y a pas de génération spontanée. C'est dans la relation avec le « maître » - avec l'artiste, l'animateur qu'advient ce que nous appelons en psychanalyse le « transfert ». Alors l'auto-commencement peut avoir lieu parce que le sujet trouve un cadre, un appel et un répondant. Mais ce cadre fait naître une autre logique de la liberté. Il ne s'agit plus de s'enfermer dans une causalité conçue d'avance. Il s'agit d'une autre version de la liberté qui me paraît fort différente de celle conçue par Kant: la liberté de présenter l'inconnu de soi. Et ça, c'est quelque chose que seul l'art peut faire. L'art peut apporter à l'homme moderne une autre expérience de liberté dont il est privé dans la vie. On ne le dit pas assez. Pourquoi? Parce que beaucoup ont oublié l'appel de liberté, d'autres l'enferment dans une causalité technique ou divine. L'art seul propose la liberté d'une transfiguration.