

MONUMENT DU GESTE, GESTE DU MONUMENT : *RESISTANCE* d'ALAIN KIRILI - Entretien d'Alain Kirili avec Ada Ackerman

A . A : Avec *Résistance*, que tu vas inaugurer à Grenoble le 14 mai, tu rends hommage aux hommes et femmes de la Résistance grenobloise à l'aide d'une sculpture monumentale abstraite, composée de quatorze blocs d'environ trente tonnes chacun. Comment appréhendes-tu cette question de la monumentalité, que tu explores dans ton travail depuis quelques années?

A . K : La monumentalité me paraît le destin le plus noble possible pour un sculpteur : elle permet de se confronter à des enjeux politiques, urbains, qui dépassent de loin la protection d'un lieu privilégié tel qu'un musée ou même un jardin de sculpture. Aujourd'hui, une œuvre monumentale n'est pas forcée d'être narrative ou commémorative. Elle peut être – et c'est l'orientation de mon œuvre – abstraite, mais d'une abstraction incarnée. Je vois l'art monumental essentiellement comme une érection verticale qui se déploie au-delà des dimensions du corps et du regard, et, en ce sens, il relève de l'art de la statuaire, qui vient du mot latin « stare », « ce qui soutient », et autour duquel on tourne. Je restaure avec force, dans un milieu urbain, cette dimension ancienne, rituelle et archaïque chez l'homme, qui consiste à tourner autour, à regarder et à toucher. Cela se traduit dans mon travail par une simplicité, et j'insiste là-dessus, une "simplicité organique", résolument post-minimaliste, qui réintroduit du tactile et du plaisir, qui convoque tous les sens. C'est ainsi que je conçois le monumental, comme une expérience tactile et sensible avant tout.

A.A : Effectivement, de manière tout à fait frappante et originale, ta sculpture apparaît comme un monument humain, chaleureux, accessible, qui n'écrase pas. Tu évites ainsi les écueils qui ont parsemé l'histoire de la monumentalité, que ce soit celui de la statuomanie industrielle du XIXème siècle, ou celui de la sculpture des régimes totalitaires.

- A . K Je considère que la sculpture figurative fasciste n'est pas incarnée. « Incarnée » veut dire une chair vivante. Dans son retour au corps, la sculpture fasciste est, d'une certaine façon, vidée de son sang, vidée de son tremblement, vidée de son frisson, et donc de la vie. Donc tu as là un corps mortifère, en quelque sorte. « Incarnation » est un mot très beau pour moi, d'une très grande importance et qui touche à la vie, à la chair, et au sang.

-A.A Autre nouveauté, et pas des moindres : avec cette approche de la monumentalité, ta sculpture accorde une place importante à l'improvisation, ce qui peut paraître *a priori* paradoxal.

A . K Je crois que ce à quoi tu as assisté durant la pose de *Résistance*, c'est ce que j'appellerais la force de l'instant. Un état particulier, singulier, qui ne s'explique pas et qui ne relève pas de la rationalité, un incroyable dédoublement, une disposition que l'on peut qualifier de franchement extatique. C'est ce qui occasionne ce jaillissement, ce « dripping » monumental de plusieurs centaines de tonnes, parce que le bras de la grue prolonge mon bras, et me permet d'être, même pour une sculpture monumentale de cet ordre, dans le "fa presto", dans cet instant privilégié que j'ai toujours recherché dans mon travail et qui me plaît dans le travail des autres. Ce qui est étonnant, c'est que je puisse le faire en public. Je ne suis pas un artiste de la performance ! J'ai observé ces instants de création « fa presto » dans la musique contemporaine, particulièrement dans le free jazz, et chez les danseurs ; des moments qui, disons-le, touchent à l'extase. Ma sculpture pour Grenoble est véritablement une extase sculptée, un corps en jouissance, qui s'oppose à la négativité ambiante et à l'idéologie dominante du désenchantement.

A ce sujet, je dois insister sur une coïncidence qui me touche tout particulièrement : il est bouleversant pour moi de constater que l'inauguration de ma plus grande sculpture

monumentale en jaillissement coïncide avec le centenaire de la parution de *Du spirituel dans l'art* de Kandinsky, qui date de 1911. C'est dans cet ouvrage que Kandinsky formule, pour la première fois en Occident, la relation entre une œuvre et ce qu'il appelle "une nécessité intérieure", et cette relation passe par l'improvisation. C'est exactement ce que je mets à l'honneur dans la sculpture que le maire Michel Destot m'a commandée pour Grenoble. A ce sujet, je dois dire que je suis très heureux et fier de pouvoir ainsi m'inscrire dans la filiation de Calder, dont la sculpture nous fait signe à la gare de Grenoble, à la descente du train. Alexandre Calder est l'un des plus grands sculpteurs de la monumentalité abstraite et jubilatoire et je considère que c'est un énorme privilège, pour moi, de pouvoir lui répondre, dans cette même ville.

A. A *Résistance* n'est pas ta première oeuvre monumentale. Comment s'inscrit-elle par rapport à tes sculptures monumentales précédentes, *Hommage à Charlie Parker* (2007) et *Improvisation Tellem* (2000)?

A. K Comme l'exposition de mes dessins au Musée de Grenoble le révèle grâce au choix pertinent de Guy Tosatto, *Résistance* remonte à un travail entrepris il y a une trentaine d'année, avec *Commandement I* (1980), qui se trouve à Cologne, au Musée Ludwig. Cette œuvre-là s'apparente à une démultiplication du signe. Avec les *Commandements* que je conçois pour le jardin des Tuileries (1986), celle-ci, initialement conçue pour l'intérieur, bascule vers l'extérieur, vers la ville. *Tellem* (1999) et *Hommage à Charlie Parker* (2007) représentent ensuite l'équivalent monumental de ce principe de série pensé pour l'espace public. Par rapport à ces deux sculptures, *Résistance* marque une plus grande expansion, un plus grand déploiement dans l'horizontalité. En ce sens, elle constitue l'aboutissement de cette logique à la fois sérielle et urbaine, dans une dimension résolument monumentale.

Au-delà du matériau qu'elles partagent, ces trois oeuvres expriment aussi mon intérêt pour une calligraphie tridimensionnelle, incarnée et affirmative ; j'y crée un alphabet sculptural singulier, un ensemble de signes qui traduisent des pulsions, des pulsations humaines primordiales et fondamentales. Il s'agit ainsi de donner corps à un rythme originel. Le début de l'écriture s'est en effet fait dans la pierre taillée, et j'aime faire référence à cette scripturalité sculpturale. N'oublions pas qu'initialement, la sculpture pour Grenoble devait s'intituler *Alphabet*.

A. A Tu évoques la naissance de l'écriture, tu évoques des signes-chair qui parleraient de nos rythmes primordiaux. Ce qui me frappe dans *Résistance*, c'est en effet une certaine dimension archaïque. D'un côté, ta sculpture représente des "pierres de mémoire" qui célèbrent un épisode bien circonscrit dans le temps et dans l'histoire, la Résistance, mais de l'autre, leur portée est bien plus vaste, bien plus immémorielle. Il se dégage de ta sculpture une énergie de vie, une énergie que je qualifierais de millénaire, qui n'est pas sans évoquer Stonehedge. Il me semble que ta sculpture relève d'un rituel dionysiaque, d'un rituel ancien.

A. K Tout à fait, je ne peux que te remercier de ce que tu viens de dire. J'ajouterais simplement que ce mystère est lié à un geste particulier que je fais, qui est profondément sculptural, à savoir l'empilement. Une pierre au-dessus de l'autre. C'est un geste archaïque ; un geste premier, très ancien, comme la pierre. En réalité, et j'ose ce paradoxe, ce qui m'intéresse, c'est l'aspect intemporel de la modernité. Ne pas se laisser séduire par des tics modernistes, découvrir et redécouvrir la modernité qui s'abrite dans des traditions millénaires, voilà l'exigence que je me donne. Tailler la pierre, forger le métal, modeler la terre sont des activités tout à fait actuelles, modernes et contemporaines, qu'il me paraît nécessaire d'affirmer et de perpétuer au XXIème siècle.

A. A Comme tu le soulignes, tes oeuvres monumentales ont en commun d'avoir été

réalisées avec un même matériau, le Rose de Bourgogne. Il s'agit d'une pierre que tu affectionnes tout particulièrement car elle t'apparaît comme un matériau très empathique. Peux-tu préciser ce point?

A. K Par sa fameuse couleur rose charnel miel, cette pierre est particulièrement propice à éveiller l'empathie chez le spectateur. Et c'est ce que je désirais. je ne recherche pas de défi, de confrontation avec le public, au contraire. Cette pierre de chair rassure, elle demande à être touchée, à toucher. C'est ce que j'ai découvert et qui m'a agréablement surpris : ni la sculpture de Paris, ni celle de Dijon n'ont jamais été vandalisées. Ce qui veut dire qu'un matériau peut être monumental et source d'empathie, du moment où il est charnel et incarné.

Avec cette pierre, ma proposition apporte une dialectique entre le lisse et le rugueux, quelque chose qui relève de la vie même, qui touche inconsciemment à des aspects essentiels, qu'il s'agisse de la sexualité, de la volupté ou de la sensualité. J'ai été très touché que lors de ma rencontre avec tes étudiants, avec le maire Michel Destot et avec nos deux grandes résistantes, Mimi Mingat, Juste de l'Isère et Gabrielle Giffard, dite Ariel, membre du mouvement « Combat » (1940), cette dernière ait, sans être historienne de l'art, ressenti que l'installation de mon œuvre relevait du jaillissement – elle a utilisé ce mot magique. C'est absolument étourdissant, merveilleux. Qu'est-ce qu'on peut dire de plus beau que ce mot ? Eh bien voilà. C'est ce qu'a dit cette femme, avec son optimisme inoxydable, à tes étudiants, qui ont entre 19 et 22 ans, c'est-à-dire le même âge qu'elle quand elle était dans la Résistance... Elle a perçu tout l'aspect spontané, vivant et improvisé de la pose de ma sculpture, sans plan préétabli.

Autre point très important pour moi : je découvre seulement à présent, et cela me touche beaucoup, combien les pierres Rose de Bourgogne de *Résistance* m'évoquent les peintures de Cézanne dans sa période tardive, lorsqu'il travaille dans la carrière de Bibemus, où il a installé son chevalet. Son contact prolongé avec ces pierres rouges ont nourri son cheminement vers une abstraction radicale. Ces blocs monumentaux aux arêtes lisses et rugueuses ont directement influencé le cubisme. Ces oeuvres ont très probablement joué un rôle dans mon inconscient – je pense tout particulièrement au tableau "*Le Rocher Rouge*" de 1897, conservé au Musée de l'Orangerie. Or il y a bientôt de cela vingt ans, alors que je me trouvais à mon tour dans une carrière, celle de Prémieux, à côté de Nuits Saint Georges, son propriétaire, Pascal Loichet, m'a dit: "*Alain, cette carrière est votre atelier*".

Quelle équation ! Un peintre de blocs de pierre en Provence --- un sculpteur de blocs de pierres en Bourgogne. Aux peintures sérielles et si sensuelles, si chaleureuses de Cézanne, je réponds avec mes sculptures en Rose de Bourgogne, chargées de mon désir de volupté, grâce aux belles vibrations de cette Bourgogne, de son terroir minéral ; le "climat" du vin. Ces pierres donnent à mon oeuvre une ivresse, une légèreté monumentale.

A. A. Justement, à propos de "climat du vin", la coloration chair si spécifique à cette pierre Rose de Bourgogne provient d'une rencontre entre le minéral et la vigne. Je crois que ce point est essentiel pour toi.

A. K Tout d'abord, je voudrais rappeler la dernière phrase que Roland Barthes prononce durant sa leçon inaugurale au Collège de France. Je n'en ai pas retenu la formulation exacte, mais en substance, il dit ceci : « Vous savez, je suis dans une période de ma vie où ce qui m'intéresse, c'est de désapprendre, afin de goûter à la *sapienza*, une forme de

connaissance qui passe avant tout par la saveur”. Donc le dernier mot de Barthes relie la sensibilité, l’intelligence, à la saveur, à laquelle il souhaite se dévouer. Je suis totalement bouleversé par cette conclusion, et c’est quelque chose qui évidemment m’a correspondu et m’a accompagné durant toute ma vie. Car je ne conçois pas la culture sans la saveur et sans accepter ce que j’appellerais la guerre du goût. La création ne se passe pas dans la politesse, le consensus, mais dans un rapport qui, il faut bien l’admettre, est fracassant et conflictuel. La guerre du goût, c’est en particulier la guerre contre le simulacre, contre la pacotille, contre ce qu’on appelle le kitsch. L’un de mes combats d’aujourd’hui est de lutter contre le puritanisme, c’est-à-dire contre une vision anglo-saxonne, dominante, qui consiste à tout conceptualiser et à laisser peu de place aux sensations, à la jouissance, au plaisir, au plaisir dans l’excès, car celui-ci ne vaut que dans l’excès, et l’intelligence ne commence que dans l’excès, tout comme la création. Donc l’excès est le référent minimum. Je suis dans une vision d’excès. Vivant dans un pays anglo-saxon, dans un pays donc de la Réforme et du puritanisme, j’ai peut-être été en bonne position pour comprendre que ce que qu’on juge en France comme étant naturel est en fait complètement culturel. Je suis assez fier d’être extrêmement lucide sur ce qui est spécifiquement relatif à la culture française et du coup, j’apprécie le bonheur - j’utilise ce mot à dessein - d’avoir eu le privilège de travailler en Bourgogne. Car la Bourgogne, c’est une région essentielle pour l’histoire de la sculpture, c’est la région des Pleurants – je pense à ce chef d’œuvre de l’histoire mondiale de la sculpture, *les Pleurants* de Sluter – c’est la région des tombeaux des Ducs de Bourgogne, c’est la sculpture d’Auxerre, de Vézelay, etc. sans oublier l’œuvre que j’aime tant, le *Napoléon qui s’éveille à l’immortalité* de Rude, c’est la musique aux dissonances si modernes de Jean-Philippe Rameau ; on est là dans une conjoncture très incarnée. Et l’expérience qui l’accompagne, c’est celle des saveurs et du goût liés à la religion et à la spiritualité, que les moines de Citeaux ont apportée avec leurs fromages et en créant le Clos-Vougeot, l’un des plus grands vins du monde. Ce qui me touche, et que je revendique avec fierté, c’est la relation du minéral, de la pierre, avec le vin. Pour moi, Bacchus, Dionysos, le vin, est le véhicule vers plus d’intelligence et plus de sensibilité. Quand cette nature, la vigne, est forcée et contrainte à la fois par le travail de la pierre et par celui de l’homme, cela engendre des vins tout à fait extraordinaires, qui d’ailleurs portent souvent des noms de pierres. Le Corton est un nom de pierre. Et j’ai une certaine fierté à m’opposer au pays de la cérémonie du thé, car la cérémonie du thé représente un puritanisme par rapport à l’ivresse du vin, qui traverse notre civilisation et qui marque la chrétienté, et particulièrement le catholicisme, dans sa messe même, où le vin représente la chair du Christ. Il existe donc une culture, une symbolique millénaire qui offre une place centrale au vin, au goût, où l’intelligence se mêle à la création, où Dionysos, j’insiste, je le répète, fait partie intégrante de l’intelligence et de la création.. Si j’ai le choix entre un jardin zen et sa cérémonie du thé et un vignoble comme la Romanée-Conti, j’opte spontanément pour le domaine de la Romanée-Conti et ses vignes. Je dois dire aussi que j’ai pris conscience avec ma sculpture pour Grenoble que non seulement le Rose de Bourgogne est charnel, mais il donne aussison goût minéral au vin. Ce terroir, qui en Bourgogne s’appelle un “climat”, me permet de dire que je bois le vin de la pierre de ma sculpture. Cette formule est quand même phénoménale et mérite qu’on la défende coûte que coûte et pour toujours !

A. A. Tu viens d’opposer l’ivresse du vin, à laquelle ta sculpture *Résistance* est liée de façon vraiment charnelle, à la cérémonie du thé. Je me demande alors s’il n’y aurait pas, dans ton installation pour Grenoble, une dualité, ou du moins une tension, entre ta sculpture qui doit, si j’ai bien compris, inviter le spectateur à un rapport direct, à une déambulation physique, et le préau qu’Alexandre Chémétouff a conçu, où l’on se trouve davantage, il me semble, dans un rapport contemplatif, puisqu’on est censé s’asseoir et regarder la sculpture. Comment vois-tu le rapport

entre le préau d'Alexandre Chemetoff et ta sculpture, et comment voudrais-tu que le corps du spectateur soit mobilisé et investi dans ta sculpture ?

A. K. Merci de ta question. Il faut souligner qu'on se trouve dans une situation inverse de ce qui se passe d'habitude, et c'est selon moi, l'un des secrets de la réussite de ce dispositif. On n'est pas en train, là, d'installer une sculpture pour une architecture, c'est tout l'inverse. Il y avait initialement ma sculpture et ma proposition faite à un architecte-paysagiste de réaliser une création pour cette sculpture. Il s'agissait de construire un lieu privilégié pour une œuvre d'art, dans la lignée de la chapelle spécialement conçue pour que Matisse puisse y créer, de l'espace circulaire cher à Monet, ou de la chapelle polygonique destinée aux tableaux de Rothko. Ma sculpture n'est donc pas pensée comme un élément venant s'ajouter à la dernière minute à un bâtiment architectural, mais comme le point de départ d'une collaboration avec un architecte-paysagiste de grand talent, que j'estime beaucoup, Alexandre Chémétoff. Je lui ai demandé s'il accepterait de travailler autour d'une sculpture de démultiplication de signes telle que *Résistance*, ce qu'il a fait. Et avec une extraordinaire modestie, il a décidé, à partir des suggestions que je lui avais faites, d'édifier un préau, un abri propice à une méditation. Non pas une méditation shinto ou zen, mais une méditation que je qualifierais de franchement jouissive, une méditation incarnée et non métaphysique. Donc oui, l'installation d'Alexandre nous invite à la contemplation, mais à une contemplation incarnée, à un véritable corps à corps d'exception.

Ce lieu, cet ensemble fonctionne comme « une méditation sculptée abstraite » dans l'héritage direct de Brancusi à Tirgu Jiu en Roumanie : sa *Colonne Sans Fin* est une œuvre commémorative abstraite dans un espace qu'il a entièrement conçu.

A. A. Cette question de l'incarnation permet, il me semble, de percevoir une continuité entre tes réalisations monumentales et une pratique beaucoup plus intimiste et privée, à savoir ton travail avec la terre cuite. Je vois un véritable lien de chair entre cette belle pierre Rose de Bourgogne et la terre cuite.

A. K Il me semble que l'argile a été inventée pour exprimer la chair. C'est bien pourquoi, dans les années 1970, j'ai appelé une de mes sculptures *Adam*, qui en hébreu veut dire « la terre ». La terre et la chair sont des notions extrêmement liées. Dans le travail avec la terre, on est dans la tactilité, dans la dépense, dans un geste emporté et enivré qui révèle, qui met à nu du féminin. J'ai découvert ça tout à fait empiriquement ; c'est quelque chose d'extraordinaire. Il se trouve que c'est possible aussi avec la pierre, aussi paradoxal et inattendu que cela puisse paraître. C'est ce que j'ai démontré sous vos yeux, sous les yeux des étudiants : la monumentalité peut être traitée *fa presto*. On est dans l'urgence du choix qui se fait dans la seconde, dans l'instant ; c'est un véritable défi qui fait écho à la manière dont les Résistants et Résistantes ont pris la décision en une seconde, parfois dès l'automne 1940, d'entrer en Résistance, décision ultra-rapide, nette et claire, qui a totalement bousculé le cours de leur vie. Je partage complètement et absolument cette éthique dans ma création. C'est une prise de risque.