

Commandement

Rythmes d'automne est le dernier venu dans la série des *Commandements* qu'Alain Kirili a initiée en 1979-1980. *Commandement I* est aujourd'hui dans la collection du musée Ludwig à Cologne en Allemagne. C'est une série *open form* qui est devenue au fil du temps une des plus fécondes dans l'oeuvre du sculpteur. Elle s'inscrit dans une esthétique de l' "oeuvre ouverte" (*opera aperta*) selon l'expression d'Umberto Eco (1962). *Rythmes d'automne* est composée de 90 éléments en ciment noir, chacun de 100 kg et d'une hauteur de 90 cm. Ces éléments ont été déployés par l'artiste sur une surface de 600 mètres carrés devant l'hôtel de ville de Paris. Les socles sont recouverts de gravier noir¹.

La série *Commandements* recèle en son creuset l'essentiel du tempérament et de l'esthétique propres de l'artiste. Ce n'est pas seulement le privilège de l'amitié de le dire. C'est un constat fort : on peut dire *les commandements de Kirili* comme on dit *les préludes de Debussy*, ou encore *les sonates de Chopin*. Kirili a rappelé que son premier *Commandement* correspondait à son arrivée à New York en 1979 où il rêvait de s'inscrire dans la famille des grands artistes abstraits comme Jackson Pollock –auquel justement il rend hommage avec la pièce de l'hôtel de ville de Paris- ou Barnett Newman. Newman avait également fait dans les années 1950 des sculptures comme la série des *Here* ou *Zim Zum*, des sculptures qui étaient en même temps des "lieux", comme les "Places" d'Alberto Giacometti.

Le premier *Commandement* était forgé à la main, car s'il était fasciné par l'élan donné à la sculpture américaine par l'ouverture de David Smith à la production industrielle, Kirili se gardait bien de recourir trop systématiquement à l'usinage de ses propres pièces, s'écartant par là volontairement de l'art minimal:

"Mes premiers *Commandements* présentaient des traces de forge, des découpes au chalumeau en fer traité pour que le métal ne rouille pas et reste noir".²

Les premiers *Commandements* furent installés à l'intérieur de musées sur des plate-formes peintes dans des couleurs en demi-tons. Selon l'artiste,

¹ L'artiste a travaillé avec la Société Naullet et la Société GSM. Le gravier a été choisi dans une carrière en Belgique. C'est Julien Grissonnange de la société GSM qui l'a fait découvrir à l'artiste dans le parc de stockage de l'entreprise à Gennevilliers. Le présent texte a fait l'objet d'une commande de la galerie Akira Ikeda, que l'auteur remercie, et bénéficie des photographies prises par Laurent Lecat.

² In cat.expo. *Kirili et Les Nymphéas*, Paris, musée de l'Orangerie, 16 mai-17 septembre 2007, RMN, Entretien Pierre Georget/Alain Kirili, p.6-11, p.6. Voir également dans le même catalogue mon texte « Kirili aux Nymphéas », p.13- 17

“Une plateforme de couleur transforme sa fonction de socle en un espace chromatique d’où les signes sculptés semblent émerger”³.

Le gravier noir qui recouvre les socles de *Rythmes d’automne* est une alternative en extérieur au fond chromatique des premiers *Commandements* présentés en intérieur. Il offre aux reflets changeants du ciel de Paris une surface miroitante, chamoirée. Les éléments gris s’en extraient, comme suspendus.

Un élément en béton de la sculpture *Rythmes d’automne* exposé à la galerie Ikeda de Berlin laisse apparaître le socle carré qui accentue l’abstraction de la sculpture tout en la stabilisant au sol. Dans l’ensemble sur le parvis de l’hôtel de ville de Paris, en revanche, le gravier cache les socles et suggère élévation et légèreté. Alain Kirili aime à rappeler que, dans *Les Voix du Silence*, André Malraux admirait que les signes de l’art moderne soient d’une autonomie sans compromission figurative.

En 1985-1986, le sculpteur peignit en blanc les éléments de son *Grand Commandement blanc* à disposer sur la pelouse du jardin de Tuileries à Paris:

“*Grand Commandement blanc*, installé dans les Tuileries en 1986, a été peint en blanc, en hommage et respect pour la sculpture blanche historique du lieu”⁴.

Grand Commandement blanc se détache mieux sur la nature environnante, comme la sculpture classique en marbre, à laquelle l’artiste fait un clin d’œil, dans les allées des jardins. Alain Kirili avait choisi comme lieu d’implantation de sa sculpture la pelouse près de l’Orangerie, de façon à se rapprocher des *Nymphéas* du peintre Claude Monet, une oeuvre inspirante entre toutes pour l’artiste. Déjà en 1999, au Museum of Fine Arts de San Francisco, Kirili avait placé un *Commandement* devant un tableau des *Nymphéas* de Monet. La même année, lors de sa rétrospective au musée de Grenoble, il avait créé un nouveau

Commandement appelé *Water Letters* qu’il décrit comme “une surface de signes flottants qui se déplaçaient sur l’eau en fonction de l’air, en quelque sorte des nymphéas abstraits”⁵.

L’étape suivante fut l’exposition *Kirili et les Nymphéas* au Musée de l’Orangerie, du 15 mai au 17 septembre 2007, dont Christian Briend fut le commissaire.

A cette occasion, Alain Kirili utilisa pour la première fois le ciment. Il fit alors le choix de colorer dans la matière avec des pigments certains éléments moulés, de façon à installer la

³ Alain Kirili, « Commandement, 1980-1990 » (décembre 1990), in cat.expo. *Commandement XI*, Paris, galerie Templon, 9 février-9 mars 1991. Repris in Alain Kirili, *Mémoires de sculpteur*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2007 (préface Thierry Dufrêne), p.28.

⁴ A.Kirili, « Commandement, à Claude Monet », in Alain Kirili, *Mémoires de sculpteur*, op.cit., p.322-332, p.326.

⁵ *Ibidem*, p.324. Je renvoie aussi à mon texte dans le catalogue de cette exposition du musée de Grenoble, mon premier texte sur l’artiste, que je rencontrai alors à New York, découvrant l’auteur d’une oeuvre et d’écrits sur l’art qui m’avaient toujours intéressé.

couleur au sein de l'écriture sculpturale. Le cylindre vertical fut laissé en blanc mais les plateaux rectangulaires et les formes rondes qu'ils supportaient furent colorés dans le béton. Les vibrations sur la surface moulée faisaient écho aux atmosphères de Giverny peintes par Monet. Il expliqua ainsi son choix :

“L'idée d'un *Commandement* en ciment m'est venue en pensant à l'invitation au dialogue entre mon oeuvre et *Les Nymphéas* par le Musée de l'Orangerie. Depuis longtemps, mon amie Jocelyne Feliot me mettait en rapport avec d'importantes entreprises de ciment tel que Calcia ou la société Naullet, de grands spécialistes dans la recherche du béton. Me rendant récemment sur place, j'ai découvert la minéralité du matériau, donné par le grain du ciment, et comparable à celle de la pierre. J'ai également apprécié les qualités chromatiques du ciment coloré dans sa masse, la texture poreuse du béton gardant son intégrité. J'ai alors tout de suite imaginé la création d'un nouveau groupe monumental qui ferait subtilement écho dans leurs nuances et matières aux *Décorations* de Claude Monet. Grâce à l'enthousiasme de Didier Gazeau, de l'entreprise Naullet, qui a mis à ma disposition tous les moyens possibles, nous avons connu ensemble une période fiévreuse de recherche, sur plusieurs mois, avec de nombreux essais de coloration et de formes. J'ai tenté différentes approches chromatiques sur des moulages en béton de cylindres et de plateaux. J'ai réalisé des surfaces monochromes et polychromes. Puis je me suis arrêté à un jeu de deux ou trois couleurs irrégulières ayant des effets de nuages ou de reflets aquatiques. L'ensemble crée un alphabet chromatique qui rythme l'espace de façon saccadée et décentrée. Voici un univers poly-rythmique, un univers de pulsations qui prolonge en trois dimensions au XXIème siècle, celui inauguré par Claude Monet dans *Les Nymphéas*.”⁶

Rythmes d'automne (2012), qui poursuit l'aventure de *Commandement* se situe dans un tout autre contexte que *Commandement*, à *Claude Monet* (2007), dont il prolonge l'usage du ciment comme matériau. Cette fois, le contexte est celui de l'hyper-centre, très bâti⁷, loin des jardins, dans une place publique très fréquentée et devant un monument patrimonial, l'hôtel de ville, à l'impact incontestablement fort, qu'on en aime ou non l'esthétique. Très logiquement, le sculpteur opta pour un ciment gris, un gris teint dans la masse, un gris qui rappelle l'atmosphère générale du contexte urbain parisien. Un *gris de ville*, si l'on peut dire, qui a l'énergie de l'espace et des perspectives urbaines. Ce gris dont Giacometti disait, à propos de la rue de Ménilmontant, qu'il allait si bien à certaines rues et places parisiennes. J'aime penser que ce gris est un peu un hommage d'Alain Kirili au sculpteur si parisien, ce

⁶ *Ibid.*, p. 327.

⁷ Même si la sculpture bénéficie d'échappées vers la Seine et la cathédrale Notre-Dame.

Giacometti qu'il admire tant, notamment pour la manière dont il a renouvelé la question du groupe sculpté dans les années 1950, et dont nous avons beaucoup parlé ensemble. Il s'agit à la fois de faire tenir ensemble les figures et de leur donner à chacune une liberté, une « ligne d'erre » (Fernand Deligny) qui les individualisent. Je pense par exemple aux sculptures de 1950, *Clairière* ou *Forêt*, qui sont de surcroît à la fois des figures humaines et les arbres d'un paysage. *Rythmes d'automne*, à l'instar des sculptures d'Alberto Giacometti, composent un ensemble de figures passantes, un recueil de signes urbains et un paysage niché au cœur de la ville, le tout comme issu d'une éclaircie de pensée et d'émotion sous le ciel immense de l'Ile-de-France.

L'histoire et le lieu

Alain Kirili fait le plus grand cas du lieu où ses sculptures prennent place, au point de vouloir le choisir quand c'est possible, ou dans tous les cas, de se documenter de façon très approfondie sur lui, de le vivre et de l'habiter par sa sculpture, qui doit donc moins être dite *in situ* que *pro situ* (non pas faite "dans" mais "pour" un lieu). Dans le cas de *Grand Commandement blanc*, il rappelle:

“Je voulais être près de Monet, dans le jardin de Le Nôtre, avec sa tradition de la sculpture blanche que je voulais retrouver, et aussi près de la Tour Eiffel, qui a marqué l'arrivée du fer de façon noble dans l'architecture et l'œuvre d'art, et de l'obélisque de la Concorde, qui est une sculpture scripturale. La scripturalité dans la sculpture a de grands antécédents : l'Égypte, magnifiquement présente au cœur de Paris grâce à l'obélisque, les pierres des jardins de lettrés chinois, ces monolithes abstraits, percés de trous, parfois hauts de deux ou trois mètres.”⁸

Dans le cas d'*Ascension* (2002), l'abbaye de Montmajour ne fut pas non plus choisie au hasard, ni la réponse artistique au lieu sans force de persuasion. L'abbaye cistercienne et son architecture sublime appelaient les verticales. A Caen, dans l'enceinte du château, à deux pas du musée des beaux arts, *Geste de résistance* (2011) renoue avec cette élévation.

Pour *Résistance* (2012), oeuvre monumentale installée à Grenoble, les quatorze blocs de pierre de Bourgogne, groupés en sept ensembles de deux, pierre soclante et pierre levée (portée), rappellent les hauts-lieux des maquis du Vercors et de la Chartreuse.

⁸ P.8

Je sais qu'Alain Kirili a été très ému de la proposition de montrer un *Commandement* sur la "place du village", comme l'a dit plaisamment le jour de l'inauguration Bertrand Delanoë, le maire de Paris. Fier aussi d'être le premier à avoir une oeuvre sur cette place, plus longuement que le temps d'une simple "Nuit blanche" : le maire a eu raison de vouloir que l'oeuvre fut déployée seule pendant six semaines, sans nuisance visuelle, manège ou attraction. En un lieu où s'exerce un "commandement" bien particulier, celui d'une ville-capitale: un commandement de transparence et d'équité. La place devant la "maison commune" est le lieu de la réunion, de la palabre, de l'exercice d'un pouvoir collectif, direct ou représentatif qui a pu parfois être confisqué au profit de quelques-uns, mais qui est toujours finalement revenu aux "villageois", à la suite d' "émotions" et de soulèvements populaires.

Il est essentiel à ce propos pour bien comprendre l'oeuvre de Kirili *sur* et *à* cette place, de rappeler l'histoire de la place de l'hôtel de ville de Paris.

Dans sa préface au catalogue de l'exposition "L'ancien hôtel de ville de Paris et la Place de Grève", qui eut lieu au musée Carnavalet (juin-août 1975), Michel Gallet, conservateur au musée Carnavalet, rappelait que c'est en 1357 que le prévôt des marchands Etienne Marcel avait installé la "maison commune", dite encore "maison de la prévôté" dans la "maison des Piliers" sise Place de Grève. La "maison des Piliers" était ainsi appelée à cause de son arcade à piliers en façade dont l'apparence sculpturale trouve ainsi un écho dans *Rythmes d'automne*. La place devait son nom au rivage proche de la Seine. Le site était occupé autrefois par une ancienne *grève*, une sorte de plage faite de sable et de gravier, d'où il était facile de décharger des marchandises. Pour Kirili, faire se détacher les éléments de *Rythmes d'automne* sur un parterre de graviers rappelle donc l'ancien sol, la strate historique de ce qui s'appela "place de Grève" jusqu'en 1830 où le nom actuel de Place de l'hôtel de ville lui fut donné.

La place de Grève a toujours été liée à la grande Histoire. L'hôtel de ville fut le théâtre de beaucoup d'événements de la Révolution de 1789. Lors des trois journées révolutionnaires de juillet 1830, qui mirent fin à la Restauration, les combats pour l'Hôtel-de-Ville et sur la place de Grève transformèrent cette dernière en lieu de mémoire des martyrs de la démocratie et elle devint place de l'hôtel de Ville. Encore aujourd'hui, on y manifeste, les cortèges s'y rendent. Le mot même de "grève" au sens de cessation de travail pour faire aboutir une lutte, une revendication, vient de son ancien nom de place de Grève. En effet, les ouvriers sans travail avaient pris l'habitude de s'y regrouper chaque matin pour proposer leurs services à un employeur: on était près du port et des marchés, on pouvait espérer une journée de travail de déchargement ou de portefaix. Il s'agissait d'une main-d'oeuvre sous-qualifiée et instable. Se mettre en Grève, c'était donc aller à la recherche d'un travail. "Faire grève" devint ensuite

synonyme de “cesser le travail” mais pour obtenir de meilleures conditions pour l’exercer. Groupés devant la mairie de Paris, les éléments sculptés d’Alain Kirili pourront évoquer aux yeux de certains la troupe des travailleurs venue des profondeurs de l’histoire et qui entend bien être entendue de tous sur la “place du village”.

En 1848, Lamartine prononça sur la place un plaidoyer victorieux en faveur du drapeau tricolore, repoussant le drapeau rouge pour l’éphémère deuxième République. Et en 1871, au moment de la Commune de Paris, l’hôtel de ville fut incendié. L’actuel bâtiment fut inauguré en 1882, avec la statue d’Etienne Marcel. En 1944, les tanks de la Division Leclerc qui libéra Paris y furent garés. Alain Kirili évoque comme un moment essentiel auquel *Rythmes d’automne* renvoie la présence sur cette place de De Gaulle le 25 août 1944 qui y prononça son discours de la Libération.

Rythmes d’automne, la première oeuvre d’art installée sur une longue durée sur la place de l’hôtel de ville a en elle le souffle de l’Histoire: elle colle au temps présent pour mieux souligner la vitalité populaire qui comme la Nature en ses quatre saisons, est un cycle immense, plein de recommencements. L’Automne porte ses fruits.

Sculpture calligraphiée et labyrinthe de musique

Rythmes d’automne procure aux passants un plaisir et une émotion changeants. Il semble en effet quand on regarde de loin la sculpture que des oiseaux se soient posés sur la place, joyeuse troupe regroupée sans aucun systématisme, et dont l’ensemble laisse percevoir comme à la lecture d’une partition les accents visuels d’une musique libre et sans monotonie. Mais quand je m’approche, il me souvient que Kirili disait à propos de son premier *Commandement*: “J’ai forgé cette sculpture comme une page écrite de mon existence”, et qu’aussi il se souvenait d’avoir “rencontré le sens religieux de l’écriture” à Essex Street dans le Lower East Side de New York. Les calligraphes de la Torah y “tracent des lettres dans la tradition des graveurs de pierre”:

“J’ai été frappé par la découpe des caractères, extrêmement angulaire, pratiquement sculpturale. En les interrogeant, ils m’ont appris que la calligraphie hébraïque était bien issue de la lettre sculptée, que l’écriture hébraïque est donc bien une écriture sculpturale. J’ai été ému, étonné, sidéré de la conjonction que je découvrais ainsi, après coup, entre la sculpture scripturale que j’avais faite et cette très ancienne tradition millénaire, toujours vivante. Ensuite, au Jewish Museum de New York, j’ai découvert que les objets en argent qui surmontent la *Torah* quand elle est fermée s’appellent des «rémonims», ce qui évoque le fruit

«grenade». Ces objets ont une forme proche des éléments de *Commandement*. Leur nom "grenade" vient d'une légende qui dit qu'il y a autant de graines dans la grenade que de commandements dans la *Torah*. Il y a plus de 600 commandements dans la *Torah*. J'aime cette idée de démultiplication, qui correspond aux effets de démultiplication que je développe dans mon oeuvre depuis 30 ans. Avec ces deux découvertes, j'ai en quelque sorte reconnu et identifié ma démarche. Et j'aime tant la beauté du mot « Commandement », sa force biblique, au sens d'affirmation illimitée, envers et contre tout."

De même, l'artiste fait souvent allusion à la manière dont David Smith, l'auteur de *The Letter* (1950), par exemple, imprime littéralement le texte de la sculpture sur le vide qui devient alors la page du texte sculpté. Kirili rappelle aussi qu'à Paris, il avait suivi les cours de calligraphie du peintre coréen Ung-No Lee (1904-1989), arrivé à Paris en 1958 et lié au mouvement de l'art informel avec Hans Hartung, Pierre Soulages et Zao Wou-Ki. Alain Kirili a du voir galerie Paul Facchetti les collages sur toile de papiers coréens d'Ung-No Lee dans les années 1960-1970, qui constituaient des oeuvres scripturaires comparables à celles d'Henri Michaux. Sa manière d'aborder la pluralité des figures, le silhouettage des foules a compté dans la sculpture à éléments séparés et pourtant reliés par un élan et un geste communs d'Alain Kirili, et aussi dans ses dessins au fusain.

L'artiste avait parlé d'un « printemps de la verticalité » pour son *Grand commandement blanc* (1986): "L'expansion de *Commandement* –écrivait-il- s'exerce latéralement, à la surface du sol, mais aussi verticalement, comme poussé par la terre, vers le ciel." Aujourd'hui, en 2012, que propose *Rythmes d'automne*? Faut-il parler d'un "automne de la dissémination"? Sur le gravier, la sculpture semble léviter puis s'étendre, voire s'épancher latéralement, aller vers l'espace alentour dans une déclinaison généreuse (*clinamen*). A la rencontre du diffus. Voire dans la perte du labyrinthe. Une danseuse y risque-t-elle ses pas dans le dédale, et on pense à une calligraphie kinésique comme celle des calligraphes excentriques chinois du XVIII^e, qu'aime tant Kirili et qui couraient avec leur pinceau le long de bandes de neuf mètres.

Il pourrait s'agir d'un "art de la dispersion", à la manière des "pièces de dispersion" (*scattered pieces*) du *process artist* Barry Le Va (1941-) qu'apprécie Kirili. Dans le déploiement des *Commandements*, il y a de l'improvisation. L'artiste parle d' "un certain effet de jet des éléments sur le sol". Tout n'y est pourtant pas aléatoire et Kirili parle volontiers de "hasard assisté". Comme chez Le Va.

Mais par un effet dialectique –et la lecture que Kirili fait de *Différence et Répétition* de Gilles Deleuze n'y est pas étrangère-, l'épars est dans le même temps ressaisi par une volonté formante. Le mouvement lâché est retenu et tendu, comme une corde active, qui fait vibrer

l'espace au diapason d'une dominante. *Rythmes d'automne* alterne note tenue et *glissando*: le phrasé musical a ainsi son équivalent plastique.

Enfin si l'oeuvre est aussi un paysage, c'est au sens où Jackson Pollock écrivait: « Je suis la nature ». L'oeuvre de Kirili n'évoque pas un paysage, elle le convoque.

D'abord par la matière choisie. Le ciment n'est-il pas en effet ce moment fixé de l'humidité par le moulage, la nuée, l'équilibre subtil de la sculpture maintenue dans un état mitoyen entre solide et liquide ?

L'artiste avait écrit:

“Dans mon nouveau *Commandement (à Claude Monet)*, ... j'ai imaginé une couleur légère, aérienne, dont les nuances contribuent à l'effet général de fluidité.

La transparence tient évidemment à l'importance égale donnée aux volumes, signes de fer ou de ciment, et à l'espace vide qui les entoure et les sépare; la fluidité tient à leur distribution irrégulière, à leur décentrement, leur déséquilibre dynamique, que l'on retrouve dans les compositions de Monet : deux ou trois groupes de nymphéas, en bas à droite ou en haut à gauche dans un espace entièrement vide. C'est ce qui donne à l'oeuvre sa grande respiration, qui lui infuse le souffle de la vie, et que Debussy, en musique, a si parfaitement maîtrisé.”

Ensuite, parce que comme dans *Commandement (à Claude Monet)*, *Rythmes d'automne* induit un regard qui plonge obliquement, comme quand on s'engage dans la profondeur du monde, et non pas comme on se plante devant un panorama.

Kirili avait écrit: “Un regard plongeant appelle à un apaisement général, à une économie de l'expression du corps, à un recueillement, au sens propre du terme”.

Il y a plus: un système immersif, interactif même, de pénétration en obliques, quelque chose qui, au-delà de l'expérience millénaire de la circonvolution –toujours possible, souhaitable même- fait ressentir l'intériorité du mouvement glissant de la sculpture, tel que le philosophe allemand George Simmel (1858-1918) disait qu'il fallait éprouver l'expression d'une sculpture de Rodin, de tout son corps. Par empathie.

Monumentalité

Le corps à corps entre le spectateur qui entre et visite la sculpture et celle-ci, et qui s'éprouve donc à l'échelle de l'homme, se double d'un enjeu non moins important qui est celui du rapport de la sculpture à l'architecture et même à l'urbanisme, et s'agissant d'un espace urbain aussi surdimensionné et symbolique que le parvis de l'Hôtel de Ville, Kirili devait relever un défi qu'il exprime très justement ainsi: « comment répondre à cette situation sans

risquer de créer une oeuvre grandiloquente qui pourrait être pompier ? L'agrandissement est souvent en sculpture un échec, un appauvrissement. Or *Rythmes d'Automne* est la plus monumentale sculpture de ma série *Commandements* ».

Sa réponse : une monumentalité horizontale où l'occupation élargie du terrain est préférée à la frontalité massive. Mieux, selon ses propres termes: « une monumentalité "latérale" qui dépasse le champ de vision, qui crée un hors-cadre dynamique et apaisant. De plus, les éléments de la sculpture ont deux hauteurs différentes : 90 cm et 85 cm, ce qui donne un rythme ondulant: du rythme, toujours du rythme ! Voici un champ de signes de 600 mètres carré qui correspond approximativement au tiers de la surface du parvis et réussit très bien à marquer sa présence sans être emphatique. ». L'oeuvre n'a pas pour effet d'intimider le public, de forcer l'admiration, mais réussit « à l'inviter dans l'espace de ses signes à jouer, à dialoguer, à danser, à méditer ». L'interaction entre la sculpture et le public a toujours été une aspiration essentielle dans l'oeuvre de Kirili: elle procure ici, de surcroît, le plaisir de la tactilité.

En matière de monumentalité horizontale, Alain Kirili est revenu aux sources. Comme il l'a dit lors de sa présentation de l'oeuvre à l'Hôtel de Ville :

« J'ai eu le désir avant mon installation sur le Parvis d'aller revoir les alignements mégalithiques de Carnac⁹ qui m'ont donné toute l'énergie de la puissance de leurs monumentalités répétitives et différentielles. Le fait de dresser des pierres de dizaines de tonnes est un geste fondateur de la sculpture verticale et répétitive sans aucun aspect systématique. Carnac est à la sculpture ce qu'est Lascaux à la peinture. Le Morbihan est une région de l'érection verticale de la pierre. Voici un geste de statuaire fondateur de cet art qui célèbre l'événement de l'homme debout. Cet événement : un geste infini, sans commencement ni fin, se retrouve au même moment sur tous les continents. Me promenant à Carnac et dans le Morbihan, je pensais au privilège que j'avais de voir bientôt à Paris trois installations de répétitions de mes signes: *Grand Commandement Blanc* dans les Tuileries, *Hommage à Charlie Parker* avenue de France et *Rythmes d'automne*. Au même moment *Commandement XV* était installé à Berlin à la Galerie Ikera Ikeda. Les ensembles *Résistance* à Grenoble et *Tellem* à Dijon sont les prolongements de cette écriture dispersée. Ces sculptures expriment comme la dispersion des mégalithes un continuum ouvert, infini, planétaire. J'ai ressenti à Carnac la naissance de la statuaire abstraite, une érection, dont l'étymologie du mot statuaire, du latin *stare* porte bien le sens de ce qui s'érige, de ce qui se tient debout. Il

⁹ On peut penser aussi aux mégalithes de Stonehenge face à *Rythmes d'automne*. Comme si Kirili en avait extrait et condensé le désir de monumentalité de la façon la plus intense.

faudra attendre l'art contemporain pour comprendre ce sens primordial et sortir des visions ésotériques. Je pense que c'est seulement vers le XVII^{ème} siècle, dans les jardins de lettrés chinois que l'on retrouve des pierres dressées puissamment. J'ai donc pensé à Carnac, à la Chine et à mon voyage à Kyoto bien sûr. J'ai médité sur la différence entre la conception chinoise du jardin de celle du Japon¹⁰: Carnac peut apporter une réponse. Carnac, c'est l'alphabet fondateur de la modernité de mon œuvre ».

Une question s'est posée à Pollock lorsqu'il fit ses *drippings* juste après la Seconde Guerre mondiale: comment concilier le travail au sol, à l'horizontale, et le redressement au mur de la toile devenue tableau ? D'un côté l'implication totale, la gestuelle infinie: le peintre habite la toile de son geste, de son corps. De l'autre, l'intimidation du vertical, le face-à-face avec l'œuvre, la monumentalité du format sur le mur. Assumant cette contradiction, la presque totale animalité du *dripping* et la quasi sublimation de l'élévation, Pollock avait créé la vibration colorée qui ouvre le mur par l'animation éblouissante des formes, des tracés et des taches.

La même question se pose au sculpteur. Le jeté des éléments, comme un « coup de dés » mallarméen, ressemble à un *dripping* géant: l'artiste m'a confié avoir voulu faire un *dripping* « tridimensionnel, libre de toute composition pré-établie, de toute grille, du moindre schéma. Le geste est monumental, spontané, libre, rapide ». Mais la sculpture aussitôt se redresse. Elle doit affirmer la force verticale, sans laquelle la sculpture ne serait pas ce qu'elle est. Alors, comment concilier ces deux postulats simultanés ? Ce sont bien elles qui dynamisent la sculpture, mais en même temps, elles sont en tension. Et c'est cette tension que l'artiste utilise, pousse à la limite, pour que l'ensemble fonctionne comme un champ de forces, mieux encore: comme un champ magnétique. Les éléments géométriques, cylindres entiers ou découpés, carrés, rectangles entrent dans une configuration complexe, un peu comme une constellation cosmique. Mais aussi ils sont soulevés comme par une houle dynamique. C'est ce qu'ont parfaitement ressenti la danseuse Sandra Abouav et le souffleur Jérôme Bourdellon qui ont accompagné l'installation de la sculpture. Le mouvement du corps et le vibrato de l'instrument oscillaient en permanence entre forme tenue et abandon dionysiaque. Exactement comme Alain Kirili dit vouloir d'une part « que le regard reste plongeant, apaisé: c'est une méditation sculptée » et d'autre part que « la différence des hauteurs crée une ondulation qui reprend celle du gravier et donne un accent vivant à l'œuvre ».

L'espace créé, notamment quand j'y passe de nuit, me fait penser à une chapelle sans murs, et

¹⁰ C'est sans doute pour cela qu'à la différence des jardins *zen*, le gravier a été reparté au râteau librement, laissant des vagues se former, sans aucune obsession du ratissage.

il me revient en mémoire que Kirili aime tant la chapelle de Vence construite par Matisse de 1948 à 1951 ou encore la chapelle de Rothko, lieux de méditation. De jour, c'est davantage l'enclos d'un jardin, à la façon de celui de Monet à Giverny, mais là-encore, un espace dont le retrait n'est en rien fermeture.

C'est ce que l'on attend de la sculpture publique dans un lieu urbain: qu'elle délivre le message de sa forme et de son dynamisme propres, qu'elle marque au cœur du tissu urbain la césure d'un recueillement, d'une aire préservée -comme on conserve un souvenir qui nous construit dans la mémoire- mais qu'elle soit cependant de plain pied avec la ville accueillante aux activités des hommes.

Rythmes d'automne ne clôt pas, elle ouvre *sur* la ville. Elle en est la pulsation. Elle en écrit l'utopie.

Thierry Dufrêne