

Mémoires de sculpteur

Alain Kirili

Beaux-Arts de Paris éditions
Ministère de la Culture

Alain Kirili

Alain Kirili vit et travaille entre New York et Paris.

Sculpteur, lié dans un premier temps au mouvement artistique qui s'organise autour de la revue *Tel Quel*, Alain Kirili déclare : « Mon art n'est pas théorique, il n'est pas une stratégie d'ironie ou une élaboration de concepts. Il est plutôt une extension de ma vie : je peux même dire que je fais une œuvre abstraite autobiographique ».

Mémoires de sculpteur

Cet ouvrage réunit un ensemble d'entretiens entre Alain Kirili et des artistes, architectes, écrivains et conservateurs comme Nicole Barbier, Jérôme Bourdellon, Louise Bourgeois, Martine Dancer, Marilia Destot, Amahiguere Dolo, Bernadette Dufrêne, William Jeffett, Charlotta Kotik, Julia Kristeva, Serge Lemoine, Eugène Leroy, Sylvia Lopes, Ariane Lopez-Huici, Maria Mitchell, Christian de Portzamparc, Patrick Ramade, Raphaël Rubinstein, Philippe Sollers, Edmund White.

Il comprend également des notes d'atelier où Alain Kirili s'exprime sur sa pratique, les relations qu'il entretient avec la musique, en particulier le jazz, et avec les artistes.

Ces *Mémoires de sculpteur* sont abondamment illustrés de photographies inédites de l'artiste au travail et de portraits réalisés lors des entretiens.

Mémoires de sculpteur

Alain Kirili

Beaux-Arts de Paris
14 rue Bonaparte, 75006 Paris
www.beauxartsparis.fr

Présidente du conseil d'administration
Éléonore de Lacharrière

Directrice (par intérim),
Patricia Stibbe
Secrétaire général, Julien Rigaber

Responsable des éditions, Pascale Le Thorel
Chargée de mission pour l'édition numérique, Carole Croënné
Coordination éditoriale, Vanessa Triadou

Conception graphique, Emmanuelle Viguié / PC
Réalisation, Pascale Georget
Relecture, Marjorie Karagueuzian



Ce livre numérique a été converti par Isako à partir de l'édition papier
du même ouvrage
9782840566397

Photographie de couverture © Ariane Lopez-Huici.

© École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2018. Tous droits réservés.

Mémoires de sculpteur

Alain Kirili

Préface de Thierry Dufrêne

écrits d'artistes

Beaux-Arts de Paris éditions
Ministère de la Culture

Remerciements

Je voudrais remercier tous ceux qui m'ont accompagné dans la préparation de ce recueil : Philip Barnard pour ses très belles traductions, la photographe-assistante Marilia Destot pour ses suggestions, relectures et mises en pages, enfin Ariane Lopez-Huici pour toutes les photographies qu'elle m'a proposées pour ce livre.

Je souhaite exprimer toute ma gratitude à Thierry Dufrêne, qui a si spontanément accepté de rédiger une préface pour présenter cet ouvrage. Il a déjà si bien perçu ma vocation de statuaire dans le catalogue du Musée de Grenoble en 1999. Je salue sa connaissance rare de la sculpture.

Je voudrais finalement féliciter le dynamisme des éditions de l'Ensba qui permettent aux étudiants et à tous les lecteurs d'avoir accès à des ouvrages d'écrits d'artistes, et signaler la participation attentive de Pascale Le Thorel et Fabienne Belbéoc'h.

Les écrits d'artistes m'ont toujours paru être parmi les contributions les plus importantes pour comprendre la création et l'histoire de l'Art : les entretiens de Picasso avec Brassai, la conversation de Jean Genet avec Giacometti, les écrits et propos de Henri Matisse, les écrits et entretiens de De Kooning, et le livre *David Smith par David Smith* sont pour moi parmi les plus beaux livres sur l'art du XX^e siècle, qui par la qualité de leurs témoignages ne prennent pas une ride dans le temps. J'aime les relire régulièrement.

C'est émouvant de découvrir tous ceux qui se sont associés à mon œuvre. Je suis très touché de réunir cette constellation d'entretiens et de témoignages, qui viennent d'horizons si différents : musiciens, poètes, écrivains, historiens, se retrouvent pour exprimer une complicité avec ma sculpture. Je voudrais qu'ils sachent à quel point je leur suis reconnaissant.

Henry-Claude Cousseau a immédiatement soutenu ce projet, j'étais content de le retrouver après notre collaboration pour la magnifique exposition *Dessins de David Smith : un choix d'Alain Kirili*, avec Emmanuelle Brugerolles, commissaire d'exposition, à la Chapelle des Petits-Augustins, en avril 2003.

Mon cher Alain,

Je ne sais pas pourquoi cette préface a pris la forme d'une lettre. C'est venu comme ça. Une des raisons est sans doute que je ne me voyais pas parler de toi à la troisième personne et que depuis le séjour chez toi à New York en octobre 1998, qui a nourri le texte du catalogue de ton exposition au Musée de Grenoble (1999), l'amitié a sans cesse grandi entre nous. Cela tient aussi à la nature quasi-épistolaire de nombre de tes textes, ceux-là mêmes que je viens de relire – ou de lire, quel privilège d'être le premier lecteur de l'ensemble ! –, fussent-ils adressés à tes grands devanciers. En effet, tu aimes à prendre la plume à travers les temps comme à travers l'océan : ton mail au nom prédestiné : « earthlink » est un lien entre nous quand tu es à New York, mais ton destinataire a souvent pour nom Carpeaux, Rodin, Giacometti ou David Smith. Après tout, ton siècle préféré n'est-il pas le XVIII^e siècle – tu partages cela avec ton ami Philippe Sollers –, un siècle de plume plus que d'épée, où la correspondance l'emporte largement sur les proclamations et les exploits d'huissiers, où le roman par lettres chevauche par la malle-poste bien loin devant la tragédie désuète ? Car on comprend à te lire qu'un principe de plaisir s'attache au dialogue, à un dialogue sans frontières de temps et d'espace : en un moment où le « GPS » nous localise, l'écrit nous dépayse.

Je donnerais beaucoup pour une lettre de Genet à Giacometti, comme celles qu'on a pu publier dans le catalogue de l'exposition « Genet » de Tours – à laquelle participa ton ami Edmund White, dont on lira plus loin l'entretien qu'il fit avec toi –, où Genet s'excuse de ne pouvoir encore lui soumettre son texte définitif, celui du *Balcon*, ou encore pour une lettre de Diderot à Falconet. L'échange entre l'écrivain et l'artiste, entre l'artiste et son critique, et son marchand, on en a maint exemples. L'échange entre deux artistes est au fond plus rare, comme si chacun avait peur qu'un terme lui échappe, vidant comme d'un souffle la réserve où il se tient. C'est pourquoi tes écrits sur d'autres artistes, cette adresse directe que tu proposes, sont rares et précieux : quand tu écris sur David Smith, tu parles à David Smith. C'est ta conception du « contemporain » comme *actualisation* qui te fait écrire dans un joyeux *glissando* de temporalités : « Je peux annoncer que j'ai eu

cet après-midi une conversation avec Fragonard sur Charlie Parker, je les ai d'ailleurs présentés l'un à l'autre, et ils s'entendent très bien. » *French touch of humor*? Non, simple constat : ils s'entendent bien, merci. Et d'ailleurs, grâce à toi, le nom de Charlie Parker sera donné à une place de Paris, près de la place Masséna (13^e), où ta sculpture *Hommage à Charlie Parker* sera bientôt installée.

Moi qui suis familier de tes textes réunis dans *Statuaire* (1986) – que j'utilise avec mes étudiants –, j'ai été frappé de ce cru nouveau de textes de vingt d'âge au plus, ou sans âge. Si l'on reconnaît tes thèmes et tes artistes, on y sent à la fois une affirmation plus radicale et aussi davantage d'épanchement. Ta manière – et ce n'est pas seulement le fait de commandes et de supports variés : textes de catalogues, entretiens, notes d'ateliers, etc., car c'est dans chacun de tes textes qu'on la retrouve – fait alterner analyse précise d'œuvres, – ton côté « historien de l'art » qui a toujours assumé, sans délégation (c'est toujours l'objet de joutes verbales entre nous !), le pouvoir symbolique et la responsabilité de l'artiste de dire sa « version des faits » : « l'artiste vivant assure la postérité de ses prédécesseurs » –, et digressions à « sauts et gambades » comme disait Montaigne. Le grand Montaigne dont je vois que tu partages le goût pour les sentences, les formules qui aident à comprendre et forcent à réagir ; Montaigne les plaçait sur les poutres de sa « librairie », pour ta part, tu les consignes comme « quelques citations qui [t]'accompagnent » : j'ai remarqué que les écrivains sont très présents dans le florilège. Il est dans ton livre comme une philosophie dans l'écrit-voir : il aurait pu s'appeler « choses vues », « points de suspension » – je dirai pourquoi dans un moment –, « formes ouvertes ». Ce dernier titre m'aurait bien plu, car on y peut déceler un écho de ton plaisir à décortiquer, à déplier l'œuvre – avec volupté, mais aussi délicatesse, avec empressement et retrait à la fois –, ton abandon à la digression (« *opera aperto* » disait Eco) et ton sens sculptural de la série et de ce que tu appelles « *open form sculpture* » pour William Jeffet. Mais il y a ce fait mémoriel : mémoires de la sculpture, plus que mémoire d'un sculpteur.

Le narrateur de *La Recherche du temps perdu*, n'est pas – on le sait – l'écrivain Marcel Proust, et le maire de Bordeaux et Montaigne ont toujours été deux : Alain Kirili sculpteur n'est pas Alain Kirili écrivain : il y a le « décalage qui existe entre l'exécution

et le verbe. Je suis [– écris-tu –] dans une suspension du langage, sinon je n'aurais pas fait la moindre sculpture ». Tes écrits seraient donc ces « points de suspension » entre les phases de travail. *Écrits d'entre sculptures*, si l'on peut dire, mais pourtant gorgés de l'expérience de la création. C'est semblable à ton rapport à la musique : tu vis dans la musique, avec des musiciens, tu as même improvisé en *même temps* que Roy Haynes improvisait : « pulsion sculptée » dis-tu. Pourtant, quand tu travailles, tu laisses à côté la musique, comme Jackson Pollock, après s'être gorgé de jazz pendant trois jours et trois nuits avant de peindre, selon sa femme Lee Krasner, dont tu rapportes le propos, peignait *au lieu de* toute musique. Écrits indirects, en somme, et qui pourtant par écho et ricochet, disent beaucoup sur la création. Giacometti disait : « Je ne puis parler *qu'indirectement* de mes sculptures. » Ainsi, ce que tu dis des titres de tes œuvres, qui se décline ensuite en véritable poème, est une « indirection » capitale. À moins – et c'est à cela que personnellement je me range – qu'il ne s'agisse aussi d'autre chose, qu'aurait exprimé Roland Barthes dans sa Leçon inaugurale au Collège de France en 1977 (que tu cites d'ailleurs deux fois – tu y tiens visiblement –) : ce livre correspondrait à « l'âge d'une autre expérience », celle du « désapprendre » qui conduit à la *sapientia*, une sagesse donc, mais celle des propos tenus à la table de quelque philosophe, bonhomme, comme Emmanuel Kant, pas du tout l'austère pasteur qu'on a voulu décrire, mais qui était homme des Lumières, homme de plaisir, de repas et de pipes fumées entre amis devisant.

Il fallait qu'à un moment de cette préface vienne cette évocation des repas, à Paris dans la délicieuse maison de la rue Hérold, dans le loft du 17 White Street de New York, avec tant d'amis artistes, musiciens et intellectuels, où tu recrées, avec Ariane, ce côté qui te plaisait chez Robert Rauschenberg, tenant table ouverte pour les jeunes artistes – et on peut penser aussi à Lucio Fontana à Milan –, cette manière d'assurer une transmission, de favoriser des rencontres, d'*incarner* le monde de la « création partagée » – c'est ton expression avec la danseuse Maria Mitchell. À un moment – mais je ne vais pas là te rappeler ce que tu sais si bien –, le silence se fait et dans la familière assemblée, alors qu'on est encore dans la cuisine, un saxophone se fait entendre, une sculpture bruisse comme robe qu'on effleure, un poème s'avance.

Finalement, je comprends mieux à te lire ce que tu as voulu faire : recréer une chaîne de transmission qui avait été rompue dans les années 1950-1960 à Paris, les grands artistes, Matisse, Giacometti ou Picasso étant inaccessibles – et pour les deux premiers, dans leurs ultimes années –, et tout un tissu s'étant distendu.

Voyant les sculptures de David Smith en 1965 au Musée Rodin, tu étais parti pour les États-Unis pour le rencontrer : il devait mourir dans un accident de voiture avant que tu n'aies pu le voir. Mais l'Amérique t'avait séduit, comme un défi. Sa dureté comme un challenge, comme ce froid vif du temps *crystal clear* de l'hiver new-yorkais, comme tu dis si bien, et que je viens de retrouver, malheureusement en votre absence, à Ariane et toi, car vous étiez au même moment à Paris.

J'avais commencé cette lettre en pointant dans ta nouvelle livraison de textes – que publie Claude-Henry Cousseau dans sa remarquable collection d'« Écrits d'artistes » de l'École des beaux-arts – une affirmation radicale et un épanchement. Je m'aperçois que j'ai commencé par souligner le second point : c'est ce trait d'expérience humaine, de regard partagé, de mode de vie « artiste » avec danseurs, musiciens, écrivains, qui joue la note la plus haute. Il y a cette confiance sur les objets et les œuvres qui t'entourent, dans l'espace intime de la demeure, sur ta bibliothèque où se jouxtent le catalogue de l'exposition au Guggenheim *Barnett Newman. The Stations of the Cross. Lema Sabachthani* de 1966 et *Love Supreme* de John Coltrane (décembre 1964). Parfois ta sculpture se rapprochait du « journal intime » – je pense à *Commandement* – : tes écrits s'originent dans un double départ, de Paris à New York (et je ne peux m'empêcher de lire ton texte sur Gaston Lachaise « *french american* » comme une confiance voilée), de New York au monde extra-occidental, l'Afrique, le pays des Dogons et le monde de l'Inde, où tu retrouves la sculpture vernaculaire et rituelle des yoni-lingams, saluant « les grandes liturgies qui offrent le plus grand art ».

Pourtant, c'est quand même l'affirmation de tes points de vue, de ton sens de l'histoire et de l'histoire de l'art qui marque ces nouveaux écrits et entretiens.

Une grande figure se lève qui est celle de David Smith, récemment montré au Centre Pompidou. « Bienvenue à David Smith » – t'écries-tu –, et tes éclairages, tes analyses en font un des

« phares » – tu aimes l'expression de Baudelaire – de la sculpture du ^{xx}e siècle : tu en montres la complexité, entre totémisme vertical et sens du modèle nu, incarné, qui se marque dans les dessins que tu as choisis et présentés.

Tu affirmes ta conviction de la place d'une sculpture verticale et d'un modelage vigoureux qui redonne au corps sa pulsion créatrice. Combien l'attaque directe du matériau dans tes terres cuites, qui sont de beaux volumes pleins, denses, charnus même, des volumes de la confrontation, de l'emprise et de l'empreinte, combien ton travail à la forge également, qui fait de chaque sculpture un singulier, manifestent d'une façon inédite le retour à un art d'artisan, proche du corps à corps avec la matière qui faisait le quotidien de l'« ymagier » médiéval ou du forgeron qui fit un jour en Afrique le dieu Gou du Pavillon des Sessions ! Combien de fois tu as insisté, plus que sur sa peau, sur la chair de la sculpture qui est le lieu du rythme qui suscite « la concordance des arts », cette fois unis pour déplier et déployer le chant ! L'érotisme et l'inconscient te ramènent en lame de fond, au-delà de *Tel Quel*, vers les « larmes d'Eros » chères à Georges Bataille et vers le « *witz* », le trait d'esprit, le court-circuit qui se glisse dans le *fa presto*, la vitesse de la métamorphose qui, sous les traits de Parker, fait naître un oiseau (*Bird*), de Pollock un danseur indien, et de Kirili un faune qui s'allège dans l'« attaque directe », comme Sonny Rollins : « ma sculpture est portée – écris-tu – par la modernité de Freud, par celle d'une esthétique de l'excès qui a été formulée par Bataille, en littérature par Joyce ».

À te lire, apprenant ta formation de calligraphe, ton apprentissage du « geste de l'encre en vertical », j'ai mieux compris l'« univers scriptural tridimensionnel, un alphabet en ronde bosse » qui est, outre celui de *The Letter* de Smith, celui des *Commandements*.

Écrits d'affirmation, et même militants – Phyllis Tuchman t'avait bien vu en *maverick*, en résistant –, lorsque tu dis ton allergie à toute censure des images, protestante, shintoïste, islamique. Je ne suis pas d'accord avec toi quand tu vois se profiler deux grands blocs d'intégrismes alors que ce monde est tellement complexe et que l'histoire nous a appris à nous méfier de tout manichéisme, ni lorsque tu juges que l'absence de goût pour l'image vaille fanatisme ou puritanisme (dès ta lecture de ce texte, je sais que nous allons débattre, car pour moi, Duchamp n'est pas

comme tu le dis dans une belle formule le « Calvin des arts plastiques » : ta sculpture qui présente plus qu'elle ne représente – je me souviens aussi de tes lumineuses remarques sur Barnett Newman – en atteste elle-même.

J'aime pourtant que dans tes écrits, tu marques les différends, les enjeux symboliques, la rudesse des débats : tu as raison, tout ne se vaut pas, comme une époque intellectuellement permissive et socialement répressive tend à vouloir le faire croire. Le différend entre Lipchitz et Gonzalez, ou Smith, l'opposition d'une grande *Femme de Venise* de Giacometti et d'une pièce au sol de Carl Andre, Eugène Leroy opposant, dans une conversation que tu as avec lui, Toulouse-Lautrec et Degas, la différence entre une improvisation incarnée dans le jazz afro-américain et une improvisation « immatérielle et aléatoire » à la John Cage, tout cela a un sens profond. J'aime la manière dont tu poses, fondamentalement, les questions en termes d'engagement et d'être-au-monde. De même que tu as raison d'appeler à plus de responsabilité un musée, temple de l'art moderne, comme le MoMA de New York, lorsqu'à force de noyer les pièces essentielles dans un « parcours visuel général », il tombe dans ce que tu épingles comme un « goût corporate » qui pourrait s'accompagner de « musique d'aéroport » !

Si Rodin disait dans une lettre à Bourdelle : « Je reconnais la beauté cambodgienne à Chartres », ton œuvre et la largeur de tes conceptions t'ont amené, pour ta part, à aborder le continent artistique africain. Depuis quelques années, tu travailles au Mali, à Segou avec un forgeron Bambara et avec des sculpteurs comme Amighere Dolo, que tu as fait connaître en France. Non seulement tu y trouves l'origine de l'art de Cecil Taylor, des grands musiciens de la Knitting Factory de New York, mais aussi l'émulation d'un « primitivisme » porteur de forces de renouvellement pour la sculpture – qu'à juste titre tu ne vois pas comme simple réservoir de formes à emprunter comme pour un nouvel académisme, mais que tu veux justement faire dialoguer avec un primitivisme de la statuaire « autochtone », si l'on peut dire, en Europe ou aux États-Unis, qui chemine depuis le *Balzac* de Rodin. Surtout, tu comprends cette collaboration comme une « liberté planétaire » et te plais à souligner que tu vas au Mali comme un artiste américain « irait en Arizona », retrouvant le berceau fructueux de la langue française. Tu maintiens qu'il est important de ne

jamais oublier que l'influence de la langue maternelle d'un artiste est sensible dans son œuvre » et ajoutes à propos de Louise Bourgeois : « Ses sculptures ont surgi dans cette langue, de cette sonorité et de cette culture française. »

Tu dis aussi, ce qui doit peser dans la prise en compte du débat aujourd'hui bien trop académique sur la Francophonie, et au moment où vient de s'ouvrir à Paris le Musée du Quai Branly : « Il est très important d'avoir conscience que le français est parlé, vécu et transformé par des animistes ». J'aime cette idée que tu avances du lien de la langue et de la création, dont témoigne le « français » de tes écrits : « J'ai sculpté ce qui ne peut se dire que dans la langue française » et c'est pourquoi en lisant tes sculptures et en pensant tes sculptures en fonction de la langue de tes écrits, j'ai le sentiment que peut avoir un historien de l'art qui voit un artiste travailler. Enfin !

Ton volume d'écrits paraît au moment de la présentation de *Commandement (à Claude Monet)* au Musée de l'Orangerie. À nouveau tu fais dialoguer cette pièce sérielle aux éléments multiples, cette fois en béton coloré, placés au sol, avec les *Nymphéas* de Monet. Tu m'as dit souvent combien ce lieu de l'Orangerie était le « lieu de la mémoire » de ton œuvre et que c'était une source inépuisable d'émotion que le *Grand Commandement blanc* ait pu être placé à côté de l'Orangerie. Encore récemment tu évoquais devant moi ce geste pulsionnel, selon ton terme, qui pousse Monet à ouvrir dans l'étang de Giverny et surtout sur d'immenses toiles ces lèvres, ces nymphes de la nature, avec une « qualité d'incarnation » inouïe à l'unisson des dessins érotiques de Rodin – que tu as commentés –, aussi éloignée que possible de la perception atmosphérique d'un Turner, et anticipant le cri de Pollock : « Je suis la Nature ». Exalté par ta démonstration – comme on s'en aperçoit vite dans tes écrits, analytiques dans l'examen des œuvres et démonstratifs dans l'expression des pensées –, tu jubilais en lisant dans un ouvrage consacré à l'art chinois que les quartiers de plaisir évoqués par les peintres d'Extrême-Orient s'appelaient « allée des saules aux maisons fleuries » et que les courtisanes étaient désignées métaphoriquement comme « lotus » ou « fleurs et saules ». « Tu vois, tu vois », me disais-tu, « en peignant les fleurs d'eau qui sont comme des sexes féminins, Monet met en scène le

plaisir de peindre : tel est "l'atelier comme bordel" victorieux de la mort ! ».

Quelques sonorités verticales, démultipliées dans un volume sonore décentré comme le sont les signes de ta sculpture, empruntées aux *Douze études pour piano* de l'autre Claude Debussy, accompagnent ces événements où il en est de lire comme de voir, pour mieux s'entendre.

Cher Alain, ravi de t'avoir lu, encore – ce livre à 100 000 textes comme le temple à 100 000 lingams dont tu parles, la suite d'un « entretien infini » !

« Et croyez-moi toujours votre non humble et non obéissant non serviteur, c'est-à-dire votre ami », comme l'écrivait Sade, que tu aimes à citer.

Thierry Dufrêne

Paris/New York, décembre 2006

Écrits



Alain Kirili à la forge, Virginie, États-Unis, 2005 © Fred Crist.

Le culte du nu

Alain Kirili, le 29 mars 1986, New York.

Extrait de *Rodin dessins érotiques*, Philippe Sollers et Alain Kirili, éd. Gallimard, mars 1987.

« J'ai un véritable culte pour le nu » nous dit Rodin. Le nu est la représentation la plus révélatrice d'une société et de l'identité d'un artiste. Plus il y a de corps, plus l'art est proche de la vérité. La nudité en somme est la vérité incontournable. Rodin aime deux types de femme : la religieuse en prière dans les cathédrales de France et l'érotique, celle du mouvement, des poses multiples, instables, en distorsions et en lévitations. Dans sa sculpture Rodin évoque toutes les expressions du corps humain, du plus tragique, *Celle qui fut la Belle Heaulmière*, *Les Bourgeois de Calais*, au plus érotique, *Iris*, *messagère des dieux*, le *Balzac*.

En 1900, Rodin a soixante ans, il se libère de sa timidité de jeunesse vis-à-vis des femmes comme il en témoigne et atteint la joie infinie de pouvoir dessiner par centaines des œuvres érotiques pour le seul plaisir de leur exécution, c'est-à-dire sans penser en termes de croquis pour une sculpture. Rodin se concentre alors sur le sexe féminin. L'érotique est lié à cette obstination dans l'observation de ce sexe, traité souvent en premier plan, tel que dans le tableau légendaire de Courbet, *L'Origine du monde*, où seul apparaît le pubis, éminence triangulaire renversée. La répétition de ces vulves, pubis fouillés, mouillés, caressés est le signe profond que Rodin a surmonté la crainte de la castration, l'inquiétude irrationnelle de l'autre sexe. Il y a dans ce défilé de fentes une exacerbation qui répond à son désir d'obscénité. Rodin s'attarde sur ces bas-ventres où dans un geste ému et rapide le crayon griffe, rature, noircit en fouillant à l'intérieur du sexe. Il scrute le jeu des doigts habiles et engloutis à la recherche de l'extase. La représentation saphique multiplie les corps de la femme et absorbe le regard dans son univers. Il écrit : « La répétition et la singularité constituent le fond des belles choses. C'est une loi. » Jamais avant ce livre, la quantité de ses dessins ne fût révélée dans son ampleur réelle. Ils furent exposés

avec parcimonie au risque de réduire leur rôle à un accident. Et si aujourd'hui j'insiste sur leur nombre, c'est pour donner une vision plus érotique encore de l'ensemble de son œuvre, dessins et sculptures. Rodin doit garder pour nous l'aspect scandaleux qui fut parfaitement perçu par ses contemporains, comme cette sculpture un « phallus fontaine » qui révèle l'obscénité du génie créateur. L'œuvre de Rodin est d'abord la transgression des conventions et de la prudence qui menace la vérité.

La littérature, l'architecture qui lui évoque une « musique de chair », les cathédrales, sont ses sources de stimulation. Paul Gallimard lui commande en 1857, l'illustration des *Fleurs du mal* de Baudelaire. Il dessine le frontispice de façon très audacieuse et obscène, sur lequel il écrit un passage du poème *L'Imprévu* : « Vous avez baisé en secret ma fesse immonde !/ Reconnaissez Satan à son rire vainqueur./ Énorme et laid comme le monde ! » Les damnées, les femmes saphiques et entrelacées ne sont pas étrangères à ses lectures de Baudelaire et de Dante. Rodin aime également Flaubert comme en témoigne le dessin 6012 (*Salammbô*), femme sur le dos qui s'étire, aux jambes largement écartées, qu'il annote à la mine de plomb : « Salambo et saint Antoine ». La hardiesse de la pose évoque la tentation de saint Antoine. Il lit aussi *Les Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs, publiées en 1894. Octave Mirbeau est un des premiers écrivains à défendre Rodin, qui s'inspire du *Jardin des supplices* dans une série annonçant sa dernière manière : trait continu, direct, sans hésitation, esthétique de la simplification. Rodin, par des annotations différentes selon que l'on regarde l'œuvre, nous conduit déjà vers la démultiplication des points de vue d'un dessin figuratif : création sans envers et sans endroit.

Le traitement de l'aquarelle est surprenant, il note que le « hasard est très artiste », mais les taches et les coulées ne sont pas des visions romantiques ou surréalistes. Elles sont des souillures et des perturbations dans l'espace immaculé et vierge de la feuille soudainement déflorée. Rodin aime ces densités chromatiques à l'endroit du sexe ; il traduit l'émotion plastique et physique de ce qui mouille : l'eau et le pigment sont le signe de la jouissance. Il a décidé que la femme est une ligne soudainement

marquée par la couleur. Il retrouve tous les aspects de l'humidité qu'un sculpteur connaît dans l'argile. L'impression de liquidité du *Balzac* en bronze est une des causes de son obscurité, qu'on retrouve dans le traitement chargé d'eau des dessins colorés. D'autre part, l'aquarelle assure une tonalité d'une infinie douceur à la chair, une plénitude. Pas la moindre mièvrerie, car elle est dans le prolongement d'une très grande tradition qui est devenue « le goût français » à partir du XVIII^e siècle : la chair de Watteau, Boucher, Fragonard. La chair aquarellée de Rodin, c'est un renouvellement miraculeux du goût français le plus raffiné. Pour un artiste, aujourd'hui, cette rencontre est plus qu'une émotion, elle est une stimulation cruciale pour la recherche de son originalité, de ce qui fait qu'il décide ou non d'appartenir à cette tradition française.

Rodin est un grand amoureux et son érotisme reflète d'abord un tempérament et une existence riches en passions pour ses modèles, élèves et égarées. Il a le souvenir d'une quantité de liaisons, de caresses, d'étreintes, d'orgasmes, de violences et de douceurs. Que de mouillures et de frottes, que d'orgasmes il faut pour créer ce débordement impudique. Rodin retrouve dans ces œuvres la superbe liberté avec laquelle il a toujours vécu. Tournez ces pages, voici une symphonie érotique. Il dessine l'amour et le bonheur, la joie de créer éclate. En un coup d'œil il saisit la beauté de ces nus qui évoluent constamment dans son atelier, parfois comme des acrobates, parfois comme dans un ballet. Il est amoureux du mouvement. Le crayon est très rapide et les feuilles tombent comme « des feuilles mortes sur le sol. » Rodin sélectionne ensuite ces œuvres furtives et il maîtrise alors des procédés nouveaux qui deviendront fondateurs pour le dessin moderne. Le corps peut-être tracé d'un seul jet, c'est le dessin continu. Il recherche la simplification : il utilise un calque superposé sur le dessin original, une feuille qui, par transparence sur la fenêtre, lui permet de reprendre son exécution afin de nous faire découvrir que *la femme est une ligne*. Cela sera son legs à des artistes comme Matisse et Picasso. De plus, la femme surgit d'un coup de ciseau, geste naturel du sculpteur qui se retrouve dans le découpage d'une feuille de papier. Voici les premiers papiers découpés. Il dessine avec le ciseau et le crayon. Il supprime l'à-plat du papier,

la profondeur n'est plus une illusion : Rodin, passionné par le corps, l'a détaché du support par le découpage. Parfois, au contraire, il veut retrouver le bonheur de l'étreinte et la complexité de l'espace créé. Ses papiers découpés se pénètrent par enchevêtrement et superposition charnelle. Il continue le dessin sur la feuille, les corps dépassent les limites de la composition, voici les premiers papiers collés, les premiers effets hors cadres, comme dans le numéro 5188 (*Couple féminin*).

Le corps féminin est source d'invention parce qu'il est l'expression d'une liberté. Sa jouissance est celle d'une femme indépendante. La masturbation se retrouve souvent et son sexe est fièrement présent. Rodin aime les femmes à travers leur dignité et il préfigure ainsi la position sociale nouvelle qu'elles acquièrent au XX^e siècle. En ce sens il est en rupture avec l'univers du dessin au XVIII^e siècle où l'amour est réglé le plus souvent par et pour l'homme. C'est cependant une époque qu'il aime tout particulièrement. Lors d'une visite du critique Paul Gsell, il lui décrit de mémoire le tableau *L'Embarquement pour Cythère* de Watteau.

Si Rodin perpétue une tradition française du nu et de la volupté, il transforme néanmoins le vocabulaire plastique des poses et du mouvement des corps. Des femmes nues renversées en arrière, dans une pose inhabituelle, forment une arche, numéro 5222 (*Femme nue aux longs cheveux renversée en arrière*) et 5234 (*Femme nue de profil et faisant le pont*). Une mobilité irréaliste apparaît dans le dessin 5225 (*Femme nue renversée sur le dos, de face et les jambes écartées*), qui est à la limite de la fiction, de l'abstraction, et que l'on peut rapprocher des *Acrobates* de Matisse pour les effets peu conventionnels de leurs mouvements. L'exotisme l'attire : Rodin enthousiaste de la « nature française » va, pour la perpétuer et la renouveler, y introduire le « japonisme », les qualités plastiques des estampes et la couleur de peau, la gestualité des danseuses du Cambodge venues à Paris. Elles le bouleversent, il le dit magnifiquement : « Je les ai contemplées en extase. Quel vide elles m'ont laissé. Quand elles partirent je fus dans l'ombre et le froid, je crus qu'elles emportaient la beauté du monde... Je les suivis à Marseille ; je les aurais suivies jusqu'au Caire ! » Et dans une autre note : « Je reconnus la beauté cambodgienne à Chartres. »

La danse moderne l'inspire. Il assiste à la première représentation, le 29 mai 1912, du *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, d'après l'églogue de Mallarmé. Il admire l'art du danseur Nijinski dont il prend la défense lorsque la presse dénonce l'obscénité de son expression. Mais il doit lui retirer son appui de crainte que l'État n'abandonne le projet de transformer l'hôtel Biron en musée pour son œuvre. Car la riposte d'un critique s'exprime en ces termes : « Il me suffit de rappeler qu'au mépris des convenances, il expose, dans l'ancienne chapelle du Sacré-Cœur et dans les chambres désertées des religieuses proscrites de l'hôtel Biron, une série de crayons libidineux et de croquis cyniques, précisant avec plus de brutalité encore les attitudes impudiques du *Faune* qui fut justement sifflé hier au Châtelet. »

L'atelier est envahi de modèles nus, il y a même à l'occasion une duchesse à qui Rodin demande de danser la bourrée, enfin une atmosphère inacceptable ! Une musique de chambre hébraïque et des chœurs de la chapelle Sixtine diffusés par un phonographe. L'univers des dessins érotiques était bien plus connu de son temps que du nôtre et publiquement dénoncé.

Rodin ne vit pas dans un esprit « fin de siècle », dans une esthétique apocalyptique. Ses dessins sont un hymne sans contrainte au bonheur. Il n'y a chez lui aucune agressivité, aucun nihilisme, aucune inhibition qui se traduirait par de la morbidité. Le nu est un ravissement et il dit : « Quel éblouissement une femme qui se déshabille ! C'est l'effet du soleil perçant les nuages. » Cette éthique du plaisir sacré est perpétuée par Matisse, l'intensité érotique à un âge avancé est partagée par Picasso. Cette abondance de sexes, de pubis, de culs, de touffes mouillées, de mains actives, de doigts experts est une célébration de la vie, les signes d'un désir brûlant et bien vivant. La jouissance est la première condition de la création. Remarque pas si banale par les temps qui courent. Quel dialogue entre le crayon, prolongement du corps, et ces sexes aux lèvres entrouvertes ! Le crayon de Rodin est l'art de la mise à nu. La ligne n'est pas naturaliste, elle est le rythme d'une émotion. Rodin dessine sans regarder sa feuille. L'abstraction est là. Elle est la trace d'une main émue par la nudité.

La terre est palpée, l'aquarelle gicle, le papier est découpé, le crayon est un sismographe. Dans une lettre à son ami Bourdelle, Rodin lui déclare : « Puis-je arriver au naturel qui porte toutes les écoles dans son sein, fondues ensemble. Aussi mes dessins sont plus libres, ils donneront plus de liberté aux artistes qui les étudieront, non pas en leur disant de faire comme tel, mais en leur montrant l'espace immense où ils peuvent évoluer. »

Rodin en parlant à Bourdelle s'adresse à tous les artistes. Son dessin est plus libre dès qu'il est plus érotique. À partir de 1900, il devient l'un des plus grands dessinateurs. Je sais que l'on peut perpétuer cette règle qu'il a définie en ces termes : « Toujours la vie qui recommence et se renouvelle à chaque pulsation. » L'abstraction est cette liberté des pulsations transmise dans la terre palpée de mes sculptures *Nudités*, dans le geste rythmé et doux de mes fusains, dans la courbe gracieuse de mes fers martelés dont la densité noire est une volupté. Le dialogue des matériaux dans mes assemblages *Concert* est une plénitude de la sensualité, une expression renouvelée de la jouissance et du plaisir. Lors de mon exposition dans les jardins du Musée Rodin en 1985, j'ai été stimulé par la confrontation de la pudique *Ève* avec l'indécence de ma sculpture *Grande Nudité*. Je le suis dans cet « espace immense » qu'il nous suggère. Le nu féminin dans l'atelier d'un sculpteur abstrait a fondamentalement le même rôle que le *nu derrière le peintre* dans le tableau *L'Atelier* de Courbet : le modèle vivant, le nu féminin assurent la présence du charme, de la beauté et de la séduction. C'est l'érotisation de l'acte créateur, sublimation de l'acte sexuel. La nudité est l'origine commune des sensations, des émotions de l'art abstrait et figuratif. Le nu érotique de Rodin est un défi au nu puritain et asexué, à la lassitude et à l'ennui. Comme dans les temples de Khajurâho, il a, avec cette frise érotique, construit son temple d'Amour. Ses dessins sont à la gloire de la femme, écho audacieux au sexe héroïque de la sculpture *Iris, messagère des dieux*. Rodin sait que l'orgasme est un défi aux lois de la pesanteur : un corps en extase devient, dans ses dessins et ses sculptures, une figure volante.

Le Feu aux Poudres après l'Appropriation

Alain Kirili, le 9 juin 1989, Paris.

Extrait du catalogue de l'exposition *Alain Kirili*,
du 9 septembre au 18 octobre 1989, à la Galerie Templon, Paris.

*Après tout, je suis un étranger, je suis autre
parce que j'ai de l'intérêt pour l'art dans sa totalité,
j'ai l'impression d'appartenir à une tradition.
Je peins avec quelque chose de vécu.*
Willem de Kooning

I

L'ensemble de ma sculpture est une affirmation autobiographique, un journal intime en trois dimensions : la sculpture *Générations* est un répertoire constamment mis à jour de mon œuvre.

II

Je sculpte sans nostalgie mais la tradition me guide, chaque œuvre est un arrachement à la tradition de la statuaire. L'Amérique du Nord c'est David Smith. Je savais dès 1965 qu'il fallait comprendre les enjeux qu'il a dû surmonter : le puritanisme américain.

III

La verticalité de Giacometti et de Barnett Newman, les oppositions de la tradition entre Julio Gonzalez et David Smith sont une des explications de mon œuvre.

IV

Vivre en étranger à New York, c'est découvrir cet immense Océan de la Réforme. Je mesure alors l'exacte ampleur d'être Français. Je suis inassimilable.

La lumière « *Cristal Clear* » de New York est une nouvelle vision pour mes bronzes *Grande Nudité* après les Jardins du Musée Rodin à Paris, elles sont sur la Cinquième Avenue. Cette lumière est une lame qui aiguisé les rondeurs du modelé. Pour Matisse c'est la lumière des primitifs italiens, pour moi, c'est celle d'un hymne à la verticalité, à la vie : une énergie, une respiration, un

art de vivre. Je pense à cette déclaration de Matisse : « On va dire que je flatte les Américains, comme on a dit que j'ai laissé pousser ma barbe pour faire plaisir aux Russes ».

V

Il y a un certain bonheur de ne plus être dans la période pionnière de la sculpture abstraite. J'assume aujourd'hui un héritage qui me donne une aisance non militante : je passe subjectivement du modelé à la construction, de la ronde-bosse à l'assemblage. Je découvre un splendide espace de liberté.

VI

Le modelé est l'art de la plus grande subjectivité. La terre transformée en chair est palpée comme un corps. La terre cuite a une tendresse émouvante. J'aime transmettre les sensations d'un modèle vivant dans l'atelier. La présence d'un modèle vivant est la condition essentielle de la vie de mes sculptures.

Aucune reproduction photographique ne peut s'y substituer. C'est une question de sensations, de vibrations transmises dans la sculpture abstraite : le modèle est une femme. C'est justement parce que je suis abstrait, contrairement au sens commun, que la présence du modèle vivant comme dialogue dans mon œuvre est primordiale. De Kooning dit que « La chair a été la raison d'être de l'invention de la peinture à l'huile ». La chair a également été la raison d'être du désir de modeler l'argile et de forger le métal.

VII

La féminité, la grâce me passionnent : « Le Feu aux Poudres » après l'Appropriation.

VIII

J'aime la variété mais pas l'éclectisme, c'est une question d'implication personnelle dans l'œuvre. La dérision, le morbide, la parodie, quel ennui ! Il n'y a que ça ! Je suis donc un récalcitrant inclassable dans une époque qui court vers un monde asexué et uniforme.

IX

Mes sculptures ne sont pas des objets mais des présences, des

corps vivants. À partir de 1972, j'ai progressivement découvert que mon œuvre se regarde en face, de dos, de côté. Ce n'est pas un ordre naturaliste ou anthropomorphique. C'est un ordre de l'inconscient lié au rythme de ma dépense pulsionnelle. L'attaque est frontale, rapide, et agressive, et se répartit autour de l'armature. Je restaure donc la merveilleuse spécificité de l'art sculptural : une nécessité absolue de circonvolution autour de l'œuvre pour en apercevoir tous les effets. Je suis un statuaire.

X

Très jeune, on m'avait bien prévenu : « Kirili, ne souriez pas, ce n'est pas crédible dans le milieu artistique ». C'était pourtant à Paris – le sérieux tente de tout écraser.

XI

Bien que cela n'intéresse plus personne, la sexualité et l'art sont les questions essentielles à l'origine de ma création. Notre époque préfère des commentaires, des concepts, du sociologisme, l'immatérialité, la chasteté et éventuellement un délire romantique de la mort ! Surtout pas d'incarnation et de jouissance, ça on ne me le pardonnera pas. Tant mieux. Je m'échappe dans nos cathédrales, à Rome, en Inde, saluer les grandes liturgies qui offrent le plus grand art. Ma découverte des sculptures indoues yoni/lingam fut un émerveillement, un encouragement. Le shivaïsme m'a appris qu'un socle est un sexe féminin qui demande un lingam pour devenir Dieu. La féminité et la virilité de la sculpture de Shiva est vénérée par 700 millions de fidèles. Voici un nouveau chapitre au livre de Georges Bataille *Les Larmes d'Eros* – ma sculpture est sans Tanathos.

XII

Le XVIII^e siècle est présent dans mon œuvre. Les terres cuites sont des ivresses, des frivolités. Alléger les corps par le plaisir est un défi de sculpture au sens de la gravité et de l'ennui. Le plâtre est d'une blancheur provocatrice et coquine grâce à ces frissons de couleurs. C'est français. J'ai sculpté ce qui ne peut se dire que dans la langue française, qui est la référence érotique condamnée aujourd'hui par un consensus planétaire violemment répressif.

XIII

Mes aluminiums forgés, brûlés, noircis par le charbon sont des explosions gothiques qui gueulent. Les fers martelés sont rythmés en repoussant sensuellement le métal dans de douces marques méditatives, formant parfois des cortèges de pleurants.

Au fond, je ne suis ni moderne ni contemporain. Je navigue librement dans le temps. Suivant mon humeur et mon urgence, je rencontre Sluter, Fragonard, Carpeaux ou Rodin. Je ne sens aucune contrainte biologique. La dérision et l'amnésie historique appartiennent aux peuples en rupture de tradition, ou la rejetant, ce qui aboutit en général au cynisme, aux amalgames de tout genre, à la totale obscurité. Nous sommes alors loin des *Phares* de Baudelaire et nous entrons dans une barbarie moderne qui s'impose partout dans l'art.

Oser penser le contraire de cette barbarie condamne aujourd'hui à la solitude.

XIV

Mais « qui donc a peur de la verticalité ? » est la question qui a surgi comme une condition de ma survie. Et je réponds avec mon œuvre et le titre d'une sculpture de David Smith en disant : « *Bye, Bye, Puritan Landscape*. »

XV

Un très grand art issu de l'esthétique du sublime se relie à une tradition romantique nordique, comme l'a très bien montré Robert Rosenblum. Les notions de place, de lieu privilégié et de nature furent centrales à l'époque héroïque de l'*Abstract Expressionism*. Héroïque parce que le seul moment de l'art américain qui peut rivaliser avec les grands européens du xx^e siècle. Le titre « *Vir Heroïcus Sublimis* » de Newman résume cela. Je n'oublierai jamais le conflit qu'il eut avec Panofsky, car Newman définit bien la liberté et l'intégrité de l'artiste face à l'arrogance constante des historiens d'art prêts à tourner en dérision un immense artiste pour un faux problème de traduction : l'esprit de sérieux n'a aucun sens de la gravité d'une création comme celle de Newman.

Tout cela reste vrai aujourd'hui. Je veux qu'une expérience

absolue soit dans un sublime incarné et non pas selon les propos de Newman : « *To me, the sense of place has not only a mystery but has that sense of metaphysical fact.* » En fait, je veux ramener le sublime chez les Grecs à Dionysos.

XVI

J'ai la conviction que c'est à travers les valeurs esthétiques et morales de la tradition française que l'art s'allègera de son carcan de sérieux et de dérision. Je suis pour « Luxe, Calme et Volupté ». Je terminerai par cette formule de Sade : « Et croyez-moi toujours votre non humble et non obéissant non serviteur, c'est-à-dire votre ami. »

Commandement, 1980-1990

Alain Kirili, décembre 1990, New York.

Extrait du catalogue d'exposition *Commandement XI*,
du 9 février au 9 mars 1991, à la galerie Daniel Templon, Paris.

Quand j'ai forgé mon premier *Commandement* entre 1979 et 1980, je m'installais dans mon atelier de White Street à New York. Cet événement s'est traduit immédiatement par une œuvre épique, monumentale et complexe. J'ai forgé cette sculpture comme une page écrite de mon existence. À l'époque de l'exécution, aucune intention précise ne m'orientait. Je fus plusieurs mois dans l'impossibilité d'en parler, ni même de la titrer. La sculpture fut créée intensément, animée par l'ampleur de ma décision, de ma responsabilité en tant qu'artiste de m'engager dans un tel déplacement culturel, rarement approuvé à l'exception du soutien constant d'Ariane. L'isolement allait être grand, à la hauteur de l'ambition, je suppose.

Dès 1965, ayant vu pour la première fois les sculptures de David Smith au Musée Rodin, je voulais vivre dans le pays qui fut le berceau d'une telle œuvre. Un sens historique me poussait vers le pays de Barnett Newman, de Rothko, de De Kooning et de David Smith. J'engageais même un véritable dialogue avec eux, qui continue aujourd'hui encore. Vivre ce contexte culturel de l'intérieur était la source même d'une transgression créative possible pour moi. Les conditions de la création de *Commandement* étaient alors réunies.

Avec David Smith, ce géant de la sculpture du xx^e siècle, la sculpture en fer prend une dimension profondément autobiographique, liée à une tradition opposée à son illustre prédécesseur, Julio Gonzalez : c'est le Middle West contre la Catalogne ! Dans un entretien « *The Secret Letter* » (catalogue *David Smith*, Marlborough-Gerson Gallery, New York 1964) avec Thomas Hess que j'ai eu le plaisir de connaître, David Smith souligne son enthousiasme pour James Joyce, ses luttes contre le puritanisme dans l'art et dans la vie ; sujets que je partage passionnément.

À New York, j'ai rencontré le sens religieux de l'écriture. À Essex Street dans le Lower East Side, les calligraphes de la Thora tracent des lettres dans la tradition des graveurs de pierre. À Houston, la chapelle Rothko avec la magnifique sculpture de Barnett Newman, *Broken Obelisk* élève l'art à une dimension biblique : la sculpture sur le bassin semble en lévitation. Par opposition, Rothko apporte un ton de gravité à travers la lumière de ses peintures. Projet immense qui fit dire au peintre dans une lettre à John et Dominique de Ménil (le 1^{er} janvier 1966) : « *The magnitude, on every level of experience and meaning of the task in which you have involved me, exceeds all my preconceptions. And it is me to extend myself beyond what I thought it was possible for me. For this I thank you.* » (publié dans le catalogue *The Rothko Chapel*, Houston, 1979). Là aussi, *Commandement* prenait forme.

De retour en France, la chapelle Rothko fait écho pour moi à celle de Matisse. À Vence, j'ai éprouvé, à chaque visite à la chapelle du Rosaire des Dominicaines, un approfondissement de mes plus intimes convictions. Et aujourd'hui, j'ai décidé de présenter mon onzième *Commandement* dans l'espace réduit de cette galerie pour les qualités de calme et de retrait que ce lieu offre : la présence de la sculpture *Commandement XI* confère à cet espace séculaire une qualité méditative.

Dans la chapelle du Rosaire, la liturgie unit l'art et le religieux, la peinture et la sculpture, la couleur et le dessin. Le rythme irrégulier du dessin noir des 14 *Stations de la Croix* me rappelle l'émotion du calligraphe forgeron, le rythme du métal forgé, le martelage ; l'ensemble de ce *Chemin de Croix* prend corps en se détachant de son fond de céramique blanche que la lumière rend immatériel : mon *Commandement* et le *Chemin de Croix* de Matisse sont l'univers des signes incarnés. Ça je ne l'ai jamais oublié !

Pour l'exposition du Brooklyn Museum en septembre prochain, j'installerai trois *Commandements* sur des plates-formes peintes dans des couleurs en demi-tons. J'ai déjà utilisé cette présentation pour *Commandement IV* au Musée de Dallas (1980) et pour *Commandement III* au Hirshhorn Museum de Washington (1981).

Une plate-forme de couleur transforme sa fonction de socle en un espace chromatique d'où les signes sculptés semblent émerger.

L'emplacement privilégié du *Grand Commandement Blanc* (1986) aux Tuileries, à côté de l'Orangerie, tient sur quelques principes auxquels je suis attaché. Le choix de l'installation de cette sculpture après l'exposition au Musée Rodin devait avoir une nouvelle dimension historique : c'est le défi de Paris d'offrir des siècles d'histoire. La beauté de l'espace ancre l'œuvre dans la tradition moderne. La pelouse, étant protégée par une haie de verdure, favorise à cet endroit précis une méditation sculpturale de plein air. J'ai peint les éléments en blanc pour assurer leurs présences dans un tel espace ; en noir le métal serait absorbé par la nature. La proximité des *Nymphéas* de Monet m'encouragea dans un agencement subjectif de ces signes qui établissent un dialogue avec la répartition très libre de ces fleurs sur la surface de l'eau dans l'environnement pictural magnifique de l'Orangerie. Les *Nymphéas* sont devenus un alphabet blanc dans le ciel où la Tour Eiffel annonce la conquête du fer et l'Obélisque le rêve millénaire d'une écriture sculptée. Ce jardin accueille *Commandement Blanc* à cet endroit précis qui est la mémoire de ma sculpture.

David Smith : le culte du nu solaire

Alain Kirili, 1990-2004, New York.

Extrait de *L'Infini* n° 34, aux éditions Gallimard, été 1991.

Je garde toujours avec plaisir le souvenir intense de l'exposition, il y a quelques mois : « *David Smith, The Nudes* » à la galerie Knoedler, New York. Car je fus très surpris de constater que depuis la mort de l'artiste, ses dessins de nus furent toujours censurés sous prétexte d'un formalisme qui cache une hostilité puritaine. L'exposition fut donc une révélation : David Smith osait dessiner d'après des modèles féminins vivants ou photographiés. Ces dessins de nus sans fétichisation, sans réticences ni obsessions sexuelles particulières, offrent une surprenante atmosphère de sexualité et de décontraction, un plaisir ample et plein. Nous sommes loin des violences, de la morbidité avec lesquelles on associe sa représentation de la sexualité. David Smith éprouve d'autres sentiments, d'autres impulsions. Nous découvrons à la fois un autre homme et un autre artiste encore plus inadmissible pour cette idéologie puritaine, car il célèbre la vie et la sexualité avec « luxe, calme et volupté » ! Il est franchement sans culpabilité, peut-être secrètement francophile ! Il est occupé par un langage heureux, une lumière claire, rayonnante, qui rappelle à la fois la lumière des dessins de Matisse et les gravures hédonistes sur le thème de l'artiste et de son modèle par Picasso que le MoMA exposa en 1952 : « *Sculptor's studio* ».

David Smith a dessiné ces nus au même moment qu'il créait sa célèbre série de sculptures *Cubi* en acier inoxydable. D'ailleurs, il voulut que ces dessins de nus et ces sculptures *Cubi* soient exposés ensemble à la Marlborough-Gerson Gallery en octobre 1964, exposition qui sera la dernière de son vivant ; les sculptures abstraites et les nus sont également reproduits dans le catalogue. Depuis sa mort, une unité formelle nous fut souvent imposée.

David Smith fut donc trahi car il était un des rares artistes américains avec De Kooning à développer une création hétérogène. Curieusement, cette qualité d'alternance figuration/abstraction qu'on admettait pour De Kooning fut censurée chez David Smith : la révélation de l'intimité de ses dessins de nus et la

perception qu'ils furent exécutés dans la même période que ses sculptures abstraites héroïques nous permettent de reconstituer la complexité immense et l'ampleur d'un des plus grands artistes du xx^e siècle. Car il est un des rares artistes américains qui soit étranger aux effets obsessionnels d'une œuvre répétitive, compacte et linéaire.

Nous savons combien il est rare aujourd'hui de voir une exposition dans laquelle peintures, dessins et sculptures puissent être vus ensemble pour leurs qualités idiosyncrasiques et leur diversité. Cette variété peut éventuellement, pour des raisons diamétralement opposées, se produire dans une œuvre animée par un esprit critique des effets subjectifs et personnels de la création. Le mélange des genres, l'annulation d'une pratique par une autre tiennent souvent d'une tactique, d'un commentaire de dérision, du bavardage anti-art. Il est donc rafraîchissant d'insister sur les rapports possibles entre une richesse de diversité et l'unité subjective d'un art : David Smith offre une œuvre d'une grande force idiosyncrasique. Car, avec la magnifique exposition rétrospective au Hirschborn Museum de Washington en 1982, Edward Fry et Miranda McClentic nous permirent de découvrir un talent prolifique et protéiforme exceptionnel qui prend modèle sur Picasso qu'il admirait tant ; peintures, sculptures, dessins, photographies, lithographies, bijoux, céramiques... appartiennent à son univers. Plus récemment, à la galerie Washburn (30 octobre-1^{er} décembre 1990) on pouvait enfin, pour la première fois à New York, découvrir cette relation peinture/sculpture avec des œuvres réalisées dans les années 1930-1940. Les peintures sont extrêmement élaborées, avec des effets de matière et d'épaisseurs, de contrastes de traitements qui appartiennent à un peintre très accompli. Si les sculptures de cette époque sont connues, les peintures ont été négligées à tort, car seules les esquisses et études préparatoires ont retenu l'attention. Or, le passage d'une peinture à une sculpture est superbe et il peut s'établir parfois avec plusieurs années d'écart – comme le charmant tableau (*Bathers*, 1934, titre posthume), très picassien dans la traduction des jeux de plein air. Cette scène révèle un aspect heureux, jovial et une sexualité estivale qui peut librement, sans culpabilité, se libérer : si on prête bien attention aux personnages, la jeune femme placée en haut, à gauche du tableau est à

demi nue. Or un visage surgit de son sexe : c'est le témoin de la charge érotique de ces jeux d'été. Ce tableau se traduit par plusieurs sculptures dont celle en acier, *Bathers* de 1940. Cependant, l'autonomie des œuvres reste entière, seules des parties du tableau se retrouvent dans cette sculpture, ce qui faisait dire à David Smith : « *The painting developped into raised levels from canvas. Gradually, the canvas became the base and the painting was a sculpture*¹. » David Smith peut nous offrir enfin aujourd'hui un superbe espace de liberté.

Il faudra bien un jour comparer la célérité d'exécution de David Smith à travers ses nus avec ceux de Rodin. Les nus tardifs de Rodin eurent une immense influence, jamais reconnue, sur Klimt, Schiele, Picasso, Matisse. Or il y a, entre ces artistes, un lien à travers la tradition du Culte du Nu. Comme Rodin, David Smith crée des dessins à la gloire de la femme et il nous offre une frise de nus érotiques qui constitue un défi éternel à la création prude, au nu puritain et asexué, à l'ennui et à l'indifférence. Ici, il n'y a rien de sociologique, mais une vérité profonde, à la fois sexuelle et religieuse. David Smith surmonte son *Puritan Landscape*, titre d'une de ses sculptures, qu'il décrit comme l'univers de ses origines. Dans l'entretien *The Secret Letter*² il dit à Thomas Hess qu'en lisant James Joyce, ce catholique irlandais, il peut prendre la mesure de son conflit avec son origine calviniste : « *The idea of satisfaction – il décrit – is like the idea of happiness – the great american illusion... The American Protestant idea leads to revolt, a format is made to be changed.* » Son œuvre est profondément autobiographique. Ses dessins ne cachent pas le plaisir qu'il a de la présence du modèle mais cette fois sans révolte, avec une nouvelle maturité et une énergie souvent tranquille : David Smith devient un artiste du bonheur. Quelle révélation ! Alors que l'on nous a souvent imposé l'image de l'artiste tourmenté pour qui la sexualité était un champ de bataille, une guerre des sexes ; avec une iconographie où la femme a un rôle de prédatrice ou de victime et le phallus est un canon, une arme de mort.

Sa seconde épouse, Jean Freas, rapporte ce joli passage d'une lettre qu'elle reçut à 21 ans de David Smith³ : « *Dream and demand of yourself all the power you have it in you to make the Jeano glower, the biggest and the most beautiful flower you have it*

in you to make. » Entre Éros et Thanatos, David Smith choisit finalement ce qu'André Masson appelait l'« Éros solaire ». Comme Rodin, avec la maturité, il célèbre la femme et rejoint la famille des artistes qui choisissent Éros contre Thanatos. À la fin de sa vie, Rodin exécute rapidement et en quantité des nus qui se concentrent sur le sexe féminin. Le crayon caresse la feuille comme s'il s'agissait de la peau de ses modèles, la ligne s'attarde, palpite à l'endroit du sexe. L'aquarelle chez le sculpteur français ne colore pas seulement le dessin du corps mais évoque l'intimité de la sexualité féminine, sa liquidité dans sa jouissance, son humidité. Cette connaissance profonde est partagée par l'Américain. Il dessine avec une seringue (pour l'oreille). La couleur « *enamel* », l'encre coule et mouille le papier ou la toile. David Smith exprime son émotion à travers des éclaboussures, des surcharges de peinture ou d'encre. Cela produit des effets de souillures, d'illisibilité mystérieuse, des sentiments et des pulsions impliqués : règne de l'inconscient. La jouissance fluide et humide, légère et profonde. L'espace de la toile est généralement vierge et se transforme sous l'effet du trait et de la giclure en chair vivante. Mon modèle favori, c'est le 75-64120, superbe, vivant, avec des poils sous les bras, des seins lourds, des tétons mouillés, des cuisses griffées, immaculées, tout un registre d'excès, de vibrations secrètes, intimes.

D'ailleurs le modèle se cache le visage devant une telle puissance d'assaut, de débordements et de jets magnifiques. Cette fois le livre est abandonné. Car paradoxalement le modèle n'est en général jamais séduit, seul l'artiste l'est car il trahit son émotion dans l'exécution. Les poses du modèle n'évoquent pas vraiment des relations de séduction et de complicité.

Il n'y a pas de regard consentant ni de poses d'abandon. Le modèle semble même s'isoler par la lecture. Grâce à David Smith, le livre peut prendre une fonction symbolique éventuellement sexuelle, comme redoublement du sexe féminin qu'il dessine en premier plan. Bien des modèles sont vus de très près car il se rapproche du « foyer de son énergie », ce qui faisait dire à Matisse ⁴ : « Je dessine tout près du modèle, en lui-même, les yeux à moins d'un mètre du modèle et genoux pouvant toucher le genou... La présence

du modèle compte non comme une possibilité de renseignements sur sa constitution, mais pour tenir en émotion, en état d'une sorte de flirt qui finit par aboutir à un viol. Viol de qui ? De moi-même, d'un certain attendrissement devant l'objet sympathique. »

J'ajouterai que c'est bien pour les mêmes raisons qu'un artiste abstrait peut avoir besoin de la présence stimulante du modèle féminin.

J'ai découvert récemment dans les archives de la famille David Smith ces photographies inédites prises par le sculpteur. La sculpture abstraite surgit de l'horizon entre les jambes écartées d'un nu en premier plan. David Smith me rappelle la question de Matisse sur son rapport au modèle « Viol de qui ? » Le corps devient une cathédrale qui accueille le miracle de la verticalité. La sculpture est un signe sexuel, un signe de vie. Jamais un objet. Il photographie pour confirmer sa quête impudique de la vérité de toute grande création.

Car ce modèle peut avoir pour effet de libérer un archaïsme féminin qui est enfoui chez tout homme. L'effet n'est pas androgyne, mais révèle une grâce, une élégance dans l'œuvre. En cela, les dessins de nus de David Smith se rapprochent naturellement de l'univers des courbes musicales et des arabesques de Matisse : cet élan passionnel qui gonfle les lignes de Smith rejoint l'arabesque de Matisse, qui est la ligne érotique et féminine par excellence. Cette fois David Smith ouvre un chapitre matiszien dans son œuvre. Sa croyance que l'indécence est la source secrète de sa création jaillit ici à travers la beauté de ces femmes. Et cette vérité première est merveilleusement illustrée par cette remarque d'André Masson qui nous rappelle le tableau, *Bathers*, 1934, de David Smith : « La création artistique est d'abord un acte de désir. Le génial Utamaro le savait mieux que quiconque, qui dessina ce fabuleux autoportrait où l'on voit la tête de l'artiste surgir du sexe d'une courtisane à l'instant où elle retroussé sa jupe. »

1. David Smith, contribution pour le Museum of Modern Art Symposium, *The New Sculpture*, 21 février 1952. Réed. Mc Coy, p. 82 et Washburn Gallery, 1990.

2. *The Secret Letter*, une interview avec David Smith, juin 1964, par Thomas Hess, in catalogue Marlborough-Gerson Gallery, N.Y.

3. In David Smith, "Drawing of the fifties", catalogue Anthony d'Offay Gallery, Londres, 1988.

4. Propos rapporté par Aragon dans : *Henri Matisse, Écrits et Propos sur l'art*, p. 162, coll. Savoir, Hermann, Paris, 1972.

Table

[5 Introduction par Thierry Dufrêne](#)

Écrits

- [15 Le culte du nu](#)
- [21 « Le Feu aux poudres » après l'Appropriation](#)
- [26 Commandement, 1980-1990](#)
- [29 David Smith : le culte du nu solaire](#)
- [34 La présence du modèle](#)
- [36 Une Jam session sculptée avec Roy Haynes](#)
- [38 Jazz, pulsion sculptée du XX^e siècle](#)
- [43 Mon abstraction *Free Jazz*](#)
- [49 Rencontre d'un autre corps, le jazz](#)
- [53 La concordance des arts contre le mépris du corps](#)
- [55 Le bonheur de David Smith](#)
- [65 David Smith entre Eros et Thanatos](#)
- [69 De l'Amérique Noire au désir d'Afrique](#)
- [86 La liberté planétaire](#)
- [96 Au nom de l'inconscient](#)
- [97 Gaston Lachaise, un « french-american »](#)

Entretiens

- [109 Entretien avec Nicole Barbier](#)
- [114 La France, entretien avec Louise Bourgeois](#)
- [128 L'athéisme sexuel, entretien avec Philippe Sollers](#)
- [140 Contact Direct, entretien avec Eugène Leroy](#)
- [149 Alain Kirili à Nuits-Saint-Georges, entretien avec Martine Dancer](#)
- [157 Open form sculpture, entretien avec William Jeffett](#)
- [163 Double portrait de l'artiste, entretien avec Edmund White](#)
- [176 Liberté de la transfiguration, entretien avec Julia Kristeva](#)
- [185 La sonorité de la sculpture, entretien avec Charlotta Kotik](#)
- [194 Une architecture pour une sculpture, entretien avec Christian de Portzamparc](#)
- [198 « Il est grand temps que la sculpture sorte des musées ! »,
entretien avec Bernadette Dufrêne](#)
- [203 Les artistes sont des initiés, entretien avec Amahiguere Dolo](#)
- [205 La sculpture, *fa presto*, entretien avec Patrick Ramade](#)

- [219 Correspondances au Musée d'Orsay : Kirili – Steichen, entretien avec Raphaël Rubinstein](#)
- [227 Entretien avec Serge Lemoine](#)
- [234 Alain Kirili dessinateur, entretien avec Sylvia Lopes](#)
- [251 Une création partagée, entretien avec Maria Mitchell](#)
- [257 Vie d'atelier, entretien avec Ariane Lopez-Huici et Marilia Destot](#)
- [267 Le souffle et la sculpture, entretien avec Jérôme Bourdellon](#)

Notes d'atelier de l'artiste

- [276 100 000 lingams](#)
- [283 17 white street](#)
- [289 L'atelier](#)
- [295 Vivre à New York](#)
- [301 Le dessin](#)
- [304 Les titres de mes sculptures](#)
- [312 Hommage à William Rubin](#)
- [315 Les Jardins des Tuileries](#)
- [318 Quelques citations qui m'accompagnent](#)
- [322 Commandement \(à Claude Monet\)](#)

- [334 Biographie](#)
- [337 Sélection d'expositions personnelles](#)
- [338 Collections publiques](#)
- [339 Index](#)