

## Alberto Giacometti ou l'intransigeance de l'absolu

Denys Chevalier

Number 47, Summer 1967

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58307ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Chevalier, D. (1967). Alberto Giacometti ou l'intransigeance de l'absolu. *Vie des arts*, (47), 30–33.





# ALBERTO GIACOMETTI ou l'intransigeance de l'absolu

par Denys Chevalier

Entre autres traits singuliers, ce qui m'a le plus frappé, dès l'abord, dans la sculpture d'Alberto Giacometti, c'est son caractère de tension constante vers quelque inaccessible perfection et, surtout, l'extrême scrupule plastique de son expression. Ce scrupule me fut confirmé, par la suite, lorsque je rencontrai l'homme, pour la première fois, il y a une vingtaine d'années.

Il avait ce visage aigu qui lui donnait un faux air de ressemblance avec Cocteau, mais déjà profondément marqué, ravagé par une sorte de feu intérieur et couronné par une chevelure folle comme une auréole. Légèrement voûté, un peu claudicant, les ongles brunis par la nicotine, il était habillé, avec une splendide indifférence, de vêtements étonnamment fripés. Il rentrait de Suisse où il avait passé les dernières années de la guerre et habitait de nouveau, à Paris, cet atelier exigu et extraordinairement inconfortable qu'il possédait depuis 1927 et qu'il ne devait plus quitter par la suite.

Dans le XIV<sup>e</sup> arrondissement, au fond d'un petit couloir cimenté donnant rue Hippolyte-Maindron par une porte de bois délabrée, son atelier, à gauche, faisait face à celui de son frère Diego, de l'autre côté, et précédait l'appartement à peine moins démuné. Le tout était d'une pauvreté absolue, franciscaine, non par manque de moyens ou par un sens poussé de l'économie, mais par absence de besoins matériels et par détachement. Dans l'atelier, encombré de chevalets et de sellettes, un divan aux ressorts malveillants voisinait avec quelques chaises boiteuses et un petit poêle ventru en fonte. Pour compléter le décor: un tas de charbon, dans un coin, le bac à glaise, des plâtres un peu partout et les oeuvres en cours emmaillotées de chiffons humides comme des langes.

C'était la fin de sa période qu'on pourrait appeler d'"anéantissement".

Pendant des années, en effet, ses sculptures, parfois commencées pourtant à des échelles normales, se réduisaient à un tel point, en cours de travail, qu'elles finissaient presque par disparaître, comme par évanescentement. Finalement, ses figures et ses bustes n'atteignaient plus guère que la taille d'une épingle ou d'une allumette. Durant toute une époque, il ne put même les commencer que dans ces dimensions liliputiennes. Plus tard, parlant des têtes de ces années-là, il devait déclarer: *Elles n'étaient ressemblantes que petites et pourtant leurs dimensions me révoltaient, et inlassablement je recommençais pour aboutir après quelques mois au même point... Une grande figure était pour moi fautive et une petite tout de même intolérable, et puis elles devenaient si minuscules que, souvent, avec un dernier coup de canif, elles disparaissaient dans la poussière.*

Ce jour-là, j'avisais, sur une table, tout un peuple de ces sculptures miniatures hautes d'un bon pouce environ, étonnamment précises, et Giacometti me dit: *Pendant des années, je n'ai pu faire autre chose que cela. Vers 1941, un fonctionnaire des Beaux-Arts est venu me voir pour m'inciter à faire de l'art pour le peuple. Quand il a vu mes travaux, il m'a demandé pour qui je les faisais et m'a conseillé de tout changer. Je lui ai alors avoué que je faisais ainsi parce que je ne pouvais faire autrement et que j'étais le premier ennuyé de la taille ridicule de mes oeuvres. Il est parti en claquant la porte et n'est jamais revenu.*

Je crois que c'est à ce moment que j'ai prononcé le mot *scrupule* et Giacometti me raconta alors les deux anecdotes suivantes qui éclairent d'un jour pathétique la démarche de son esprit. *En Suisse, chez moi, dans ma chambre, il m'arrivait de ne pouvoir rien faire, pendant des journées entières, faute de découvrir la seule disposition exacte et satisfaisante des objets qui étaient sur ma table. Sur celle-là, par exemple, il y avait un paquet de cigarettes, un crayon, une soucoupe, un bloc de papier, une boîte, etc. Les formes, couleurs et volumes de ces objets entretenaient entre eux des relations plastiques intimes et précises qui déterminaient, pour chacun, la seule place qui devait être la leur. La recherche de cet ordre, par tâtonnement ou réflexion, était pour moi une véritable souffrance. Tant que je ne*

Page ci-contre: *Diego*, 1957. Peinture. Galerie Maeght, Paris.

Ci-contre: *Nu*, 1958. Bronze. H.: 28 $\frac{1}{4}$ " (72cm). Galerie Maeght, Paris.





*l'avais pas trouvé, j'étais comme paralysé, incapable même de sortir de ma chambre pour aller à un rendez-vous. Ainsi, je plaçais la boîte dans l'angle gauche de la table, tournais légèrement le bloc de papier, disposais obliquement le paquet de cigarettes, etc., mais cela n'allait pas. Je redressais alors la boîte et il me semblait que c'était mieux, mais le bloc était alors trop au centre. Je le repoussais, mais la soucoupe, isolée, prenait trop d'importance. Je rapprochais le crayon. Étais-je libre? Non, car subsistait, dans cet équilibre imparfait, une part d'approximation qui m'était intolérable. Je recommençais donc, inlassablement et toujours, et passais, sur cette tâche décevante, des heures interminables.*

En l'écoutant, il me semblait que je découvrais un des secrets de son art, mais déjà il poursuivait: *Vers cette époque, aussi, certains sons agissaient sur moi de la même façon. Ainsi le bruit du pêne, dans la gâche de sa serrure, lorsque je refermais la porte de ma chambre en m'en allant. Il ne m'apparaissait parfois pas assez net, trop gras, en somme, ou trop sourd, insuffisamment dense et plein, ou hésitant, comme balbutié, ou encore improvisé avec négligence, ou au contraire, presque trop délibéré, avec quelque chose de contraint. Chaque fois, j'étais obligé de rentrer dans ma chambre afin de ressortir aussitôt et de refermer la porte pour écouter ce bruit qui ne devait être ni un claquement, ni un glissement, ni un froissement, ni un grattement, mais quelque chose d'autre, d'unique et d'irremplaçable, dont je n'arrivais à trouver le caractère exact qu'au terme d'innombrables et épuisantes manœuvres.*

Jusqu'à ce jour, ces confidences me paraissent illustrer parfaitement le climat spirituel fait d'inquiétude, d'insatisfaction et même d'angoisse, de création artistique chez Giacometti. Tyrannisé par une exceptionnelle lucidité de conscience, il avait une sincérité totale et douloureuse qui tenait, sans doute, à une fondamentale difficulté d'être. Car les problèmes de l'existence occupaient dans son art une place privilégiée, et ce n'est point par hasard que Jean-Paul Sartre, à plusieurs reprises, fut son présentateur. Cherchant à exprimer l'identité de l'être et du paraître dans la nature, il ne pouvait s'empêcher de voir le second, bien qu'il y attachât tous ses soins, s'évanouir sous son regard ou ses doigts. Pourtant, ce qu'il n'a pu prendre au monde extérieur — son unité indissoluble — son art l'a recréé de toute pièce, magiquement, dans l'unité de ses formes et de l'esprit de ses formes.

Alberto Giacometti est né le 10 octobre 1901, à Stampa, petit village du Tessin, en Suisse, où sa mère Annetta vit toujours. Au collège, pendant ses études classiques, curieux, tourmenté, il se sent attiré par les différentes formes que peuvent emprunter l'inconnu et l'inexprimable. C'est vraisemblablement ce même penchant pour l'exploration des arcanes d'un univers que, d'instinct, il sait occulte, et cette inclination vers une totale liberté de l'esprit qui, plus tard, adulte, le feront adhérer au mouvement surréaliste dont il deviendra une des principales illustrations.

En 1919, il entre à l'École des Arts et Métiers de Genève, dans un atelier de sculpture puis, deux ans plus tard, débarque à Paris où il s'inscrit dans l'atelier d'Antoine Bourdelle, à l'Académie de la Grande-Chaumière. Vers 1925, il éprouve l'impossibilité de peindre et sculpter ce qu'il voit. *Nous étions beaucoup trop près du modèle, expliquera-t-il ultérieurement, et si l'on parlait d'un détail, d'un talon ou d'un nez, il n'y avait aucun espoir d'arriver jamais à un ensemble... La forme se défait, ce n'est plus que comme des grains qui bougent sur un vide noir et profond, la distance entre une aile du nez et l'autre est comme le Sahara, pas de limite, rien à fixer, tout échappe...* Car, dès cette époque, le problème essentiel de Giacometti, qui ne cessera de le préoccuper toute sa vie, consiste à saisir l'ensemble d'une figure. Il connaît alors Laurens, Lipchitz, Arp, Zadkine. Peintre et sculpteur, (l'artiste laisse une production picturale aussi importante quantitativement et qualitativement que son oeuvre sculptée) désireux de faire concourir ces deux modes d'expression à l'élaboration d'une oeuvre unique en les exaltant l'un par l'autre, Giacometti avait réalisé, quelque temps auparavant, un certain nombre de sculptures polychromes qu'il détruisit par la suite, comme il ne cessera de le faire, tout au long de sa vie, pour tout travail sorti de ses mains où subsistait une trace d'approximation.

En 1928, épris des arts primitifs et incapable d'appréhender la nature, à la fois dans son essentiel et sa totalité, par l'observation directe, il abandonne le modèle et s'efforce de saisir la réalité par la mémoire. Naît alors

cette surprenante série de têtes, plates comme des assiettes, moins influencées par certaines sculptures cycladiques qu'on le croit communément. À ce sujet, je me souviens qu'un jour, comme je lui demandais si la distance changeait sa vision des objets, il me répondit: *Bien entendu. À une certaine distance, pour moi, une tête est ronde mais, plus rapprochée, elle devient plate et même pointue. En fait, dans la sculpture du passé, je ne suis guère sensible aux têtes sphériques que lorsqu'elles sont de petites dimensions. Ainsi, les masques nègres, les têtes cycladiques et nombre d'autres figures de différentes époques, aussi, bien sûr, me sont plus proches et me semblent plus vraies que les têtes gréco-romaines par exemple. Celles-là m'apparaissent comme des oeuvres abstraites ou, plutôt, disons qu'elles ne me donnent pas de la réalité une image qui me satisfasse.*

Deux ans avant d'adhérer au mouvement surréaliste, où il rencontrera André Breton, Eluard, Dali, Aragon, etc., il se lie d'amitié, vers 1928, avec Prévert, Desnos, Michel Leiris, André Masson. Durant sept ans, jusqu'en 1935, date de son exclusion du Groupe et année où il succombe de nouveau à l'irrépressible besoin qu'il ressent de comprendre et exprimer le monde qui l'entoure, Giacometti participera à toutes ses activités.

Sculpteur, Giacometti fut surtout et plus précisément modelleur. Rarement, il tailla la pierre ou le bois. Ses horaires de travail, aussi, étaient singuliers. Ainsi, il ne se rendait jamais à l'atelier avant le milieu de l'après-midi et y restait jusqu'au petit matin. L'après-midi, retour des Tamaris (le restaurant de la rue d'Alésia aujourd'hui disparu, qu'il avait remplacé par un bureau de tabac à l'angle de la rue Didot), il continuait et reprenait l'oeuvre en train, ne la quittant, éventuellement, que vers une heure du matin, pour son dîner à la Coupole. Puis, de nouveau à l'atelier, en pleine nuit, dans ces heures silencieuses où l'esprit libéré des entraves diurnes ne connaît plus ses limites et où la concentration de toutes les forces de la pensée nourrit la méditation; il ne s'interrompait plus que pour se coucher, au jour.

C'est en 1928 que commence la période des "sculptures ouvertes" ainsi nommées en raison de l'espace qui les traverse de part en part. Ce sont de grêles structures verticales, des barraudages, dont l'organisation fait penser à des cages qui enferment, dans leur vide, soit une représentation vaguement anthropomorphe, soit un symbole. Les volumes et les plans opaques y sont réduits au minimum. L'impression qui prévaut est la légèreté, curieusement associée, d'ailleurs, à une constante qu'on retrouve dans tout l'oeuvre de Giacometti, une sorte de cruauté, de désir de destruction.

Ce désir de destruction, dans les phases réalistes de Giacometti, est comme une vengeance à l'endroit du réel insaisissable et procède, inconsciemment, du dépit. Dans ses phases imaginaires et irréalistes, il est la transposition, sur le plan plastique, de phantasmes et d'images oniriques où l'amour se mêle à la violence. Commentant les gravures de Jacques Callot, il note, avec une évidente satisfaction: *Ce ne sont que scènes de massacre ou de destruction, de torture et de viol, incendie et naufrage.* Lui-même, d'ailleurs, ne pratique pas autrement dans son élaboration sculpturale où se succèdent réductions, distorsions, anéantisements. Il ne travaille pas sa matière, il la torture. Au surplus, son amour du saccage n'épargne point ses créations. Sous le plus petit prétexte, il se livre à de féroces holocaustes artistiques et, tout au long de sa carrière, son atelier fut le témoin de véritables hécatombes de toiles ou sculptures. Jacques Dupin écrit: *Il semble ériger la destruction en méthode.* On serait tenté d'ajouter "en méthode de création". Quant à l'érotisme de Giacometti, il éclate en maintes occasions, plastiquement symbolisé par des proportions, des rapports, des allusions formelles ou des mouvements, même lorsque l'artiste abordera ce problème quelques années plus tard. Cependant, l'érotisme de Giacometti, davantage qu'une fin, reste un moyen d'entrer en communication avec le monde, autrui, son modèle. Il est la clef, du moins l'espère-t-il, qui lui ouvrira l'accès au mystère de l'autre, le lui fera pénétrer. Mais, là encore, l'échec est total (sauf sur le plan plastique, bien sûr) car, confronté au fief inviolé et inviolable auquel se heurte brutalement les essences, comme le dit Nédoncelle, l'artiste ne débouche, finalement, que sur une simple et déprimante modadologie des solitudes. Irréductible, en effet, le réel s'oppose à lui, muré en lui-même. Après avoir tout essayé, la patience, la ruse, l'humilité, dans ce refus à se laisser convaincre et cette impossibilité à provoquer



la fusion qu'il désire si ardemment, la fureur dévastatrice du sculpteur puise une motivation supplémentaire, sinon sa principale justification. C'est pour réaliser cette totalité "fusionniste" ou, tout au moins, pour obtenir l'aveu qu'elle n'est pas une illusion que, à défaut d'une persuasion inopérante, l'érotisme de Giacometti se résoudra à employer la force, la torture, le viol. Désormais, c'est par effraction que, bourreau victime de ses victimes, il s'appropriera le secret de l'autre.

On est maintenant en 1930. Le caractère de ses sculptures ouvertes s'infléchit, devient de plus en plus insolite. C'est la période des sculptures-objets au cours de laquelle Giacometti s'inscrit au Groupe surréaliste. Une sorte d'humour provocateur le mène presque jusqu'à l'antisculpture: *Objets désagréables, à jeter*. Puis le mouvement intervient de plus en plus fréquemment: oscillations, roulements, balancements, etc. Son expression, elle-même, hésite, va et vient, se balance d'une esthétique affective, poétique et fantastique à une esthétique de structures à fondements géométriques. Cependant, vers 1935, mû par l'impérieux besoin de réintégrer la figure humaine dans son expression, Giacometti engage un modèle pour une quinzaine de jours. Il le conservera cinq ans et lui consacra, quotidiennement, toutes ses heures de travail.

Pendant cinq ans, donc, il s'obstinera, accumulant les échecs et les dégoûts avant d'abandonner, à la veille de la guerre — découragé par son impuissance — non pas la formulation représentative mais le travail d'après nature, c'est-à-dire l'observation du modèle. Giacometti en revient alors, comme à l'époque de ses têtes plates, à l'inspiration puisée dans le souvenir, la mémoire. C'est la période de ses minuscules sculptures dont j'ai déjà parlé plus haut. Les volumes et les plans diminuent jusqu'à un amincissement proche de la complète disparition. Jusqu'en 1947, pendant 12 ans, l'artiste refusera d'exposer. De nouveau à Paris, à la fin de la guerre, il reprend un modèle. Il est fermement décidé à ne pas faire ce qu'il sait, mais ce qu'il voit. Pourtant sous sa main, la réalité se déforme, ses masses s'étirent, s'allongent, s'amincissent absolument malgré lui. Il recommence à peindre.

Vers ce temps-là, il m'a avoué: *Peut-être suis-je plus à l'aise dans la peinture. Du reste, j'ai commencé par là*. Plus tard, ses sculptures ne seront plus menacées d'évanouissement, mais leur élongation s'accroîtra jusqu'à les faire devenir filiformes, tandis que, au contraire, leur base et la masse de leur piétement seront dotées d'une densité disproportionnée, visiblement destinée à les accréditer dans le réel, à les fixer, à les ancrer dans le sol. Aux alentours de 1956, la disparition des personnages de Giacometti semble conjurée, leur amincissement stabilisé; mais, maintenant, c'est leur achèvement qu'il ne mène à bien qu'au prix de mille difficultés. Tant, en effet, est malaisée la définition de leurs rapports avec l'espace que le sculpteur, souvent, ne peut les terminer. Auparavant, il avait réétudié les possibilités expressives du mouvement, non plus réel, cette fois-là, mais plastiquement symbolisé, signifié. Pour lui, c'était une manière très directe d'occuper l'espace, distincte de celle — davantage dialectique — par laquelle il le répartissait entre les différents éléments de ses "groupes de personnages". Bien que dématérialisant la masse, les dernières sculptures de Giacometti n'ont point le vide pour substrat essentiel. Malgré leur peu d'opacité, elles occupent, dans l'environnement, un espace infiniment plus grand que leur volume. Ce dernier creuse l'espace pour s'y organiser et, ce faisant, crée lui-même son propre espace, autonome, singulier. C'est pourquoi les résonances magiques de son oeuvre et ses prolongements dans le domaine de l'occulte furent de moins en moins le fait de l'apparence de ses formes que de la nécessité intérieure qui les dictait et qui transparissait à travers elles.

Ainsi que le remarque Jean-Paul Sartre, la sculpture de Giacometti requiert la vision à distance et, par conséquent, sollicite davantage le regard que le toucher, à l'inverse de ce qui se passe habituellement en sculpture. Périodiquement, Giacometti repartait à zéro mais toujours dans la même voie: l'interrogation passionnée de la nature. Je ne me souviens pas l'avoir vu un seul jour sans qu'il se déclare mécontent de ce qu'il venait de faire, quoique relativement confiant dans ce qui était en cours. *C'est dur, me disait-il, il faut que je recommence tout. Si seulement je pouvais comprendre, mais la réalité m'échappe. Peut-être, pourtant, y arriverai-je cette fois-ci. Je voudrais bien*. Dénouant les linges humides recouvrant les œuvres en

train sur les sellettes, il me montrait des figures, des bustes et des têtes de Diego ou d'Annette. *Faire une tête n'est rien, mais une tête d'après nature, c'est autre chose. C'est pour cela que ça ne marche pas. C'est comme l'abstraction. Dans l'abstraction, ce qu'on admire le plus, le traitement de la matière, le métier etc., me semble extérieur à la nature de la sculpture, et lorsqu'on y admire autre chose qui fait que l'œuvre est une véritable sculpture, c'est qu'elle n'est pas abstraite.*

J'objectais: "Mais vous-même, pourtant, il y a quelques années?"

*Ah, mes objets! oui. Mais je n'en fais plus. Pour le moment, je ne cherche qu'à faire ce que je vois. C'est bien plus difficile.* Aujourd'hui, Alberto nous a quitté, mais il laisse une oeuvre peinte et sculptée absolument unique dans l'histoire de l'art moderne par l'ascèse de sa démarche, son émouvante sincérité et surtout sa recherche désespérée des lois qui régissent les rapports du réel et des apparences qui le recouvrent. Au travers de ces lois, par ailleurs, qu'il n'est peut-être pas donné aux hommes de connaître, cette oeuvre se réfère au sacré car, lucide et scrupuleux jusqu'à l'intransigeance, son expression plastique reste le témoignage artistique contemporain le plus pathétique d'un comportement spirituel qui, répudiant tout compromis avec l'approximation, sut maintenir sans défaillance son irrépressible exigence d'absolu.



Ci-contre: *Annette*, 1962. Bronze, 22 $\frac{1}{8}$ " (58cm).