

Espace Art actuel

Giacometti : À l'ombre du marcheur

Sylvain Latendresse

Duo en art [deuxième partie]
Numéro 46, hiver 1998

URI : id.erudit.org/iderudit/9554ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN 0821-9222 (imprimé)
1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Latendresse, S. (1998). Giacometti : À l'ombre du marcheur. *Espace Art actuel*, (46), 32–33.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1998

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

À l'ombre du marcheur GIACOMETTI

SYLVAIN LATENDRESSE

Le Musée des beaux-arts de Montréal offrait, du 18 juin au 18 octobre 1998, une rétrospective de l'œuvre de Giacometti, la première présentée au Canada. En tout, soixante-treize sculptures, trente-six peintures, soixante œuvres sur papier choisies avec précaution par le commissaire Jean-Louis Prat, directeur de la Fondation Maeght.

Si la facture de la présentation ne révolutionne pas le concept d'exposition, elle a tout au moins le mérite de mettre les œuvres en valeur. Ainsi le parcours de l'exposition est à la fois chronologique et narratif. Les salles se succèdent. Nous traversons les œuvres de jeunesse, l'arrivée de l'artiste à Paris, la période surréaliste, le retour à la figuration, la maturité de l'œuvre et, enfin, la reconnaissance internationale. Les intentions du commissaire étaient de questionner la figuration et les différents rapports qui existent entre la sculpture, la peinture et le dessin. Si Giacometti a été reconnu en tant que sculpteur, l'histoire semble avoir négligé son œuvre pictural pourtant tout aussi majeur. En ce sens, on peut dire que l'exposition atteint ses objectifs en soulignant les différents liens qui unissent cette production considérable.

Giacometti, tout comme les Picasso, Matisse ou Brancusi, est sans aucun doute l'une des figures dominantes du monde artistique du XX^e siècle, un incontournable. Difficile de discerner la frontière entre l'homme et son œuvre. La silhouette lourde d'un passant sous la pluie traverse la rue d'Alésia. Cette photographie célèbre d'Henri Cartier-Bresson semble saisir la vie et l'œuvre de cet artiste singulier en l'espace de quelques secondes, figées à tout jamais. Une façon bien innocente d'échapper à l'éphémère. Giacometti est né en 1901 dans le village de Borgonovo tout près de Stampa en Suisse. Fils de Giovanni Giacometti, peintre néo-impessionniste, le jeune Alberto évoluera dans un environnement familial sensible au domaine artistique. Dès son jeune âge il est encouragé à dessiner et à peindre.

Déjà dans les premières œuvres, il semble qu'il soit possible de discerner les prémises de ce qui deviendra la signature de l'artiste. Dans un autoportrait de 1921, on remarque l'importance qu'il accorde au regard ainsi qu'aux lignes qui forment le

contour du cadre, si familières à sa peinture. Par ce stratagème, il rend à la conscience l'évidence des paramètres que le support de la toile impose. Giacometti a privilégié le portrait comme forme d'expression. On trouve ainsi des dessins, peintures et sculptures de ses frères Bruno et Diego ainsi que de sa mère, Annetta Stempa. Élève brillant, son intérêt pour Goethe, Hölderlin, poète allemand de l'ère romantique, les sciences naturelles et même la révolution russe révèlent un enfant éveillé au monde. Il semblait dès lors avoir une conscience aiguë de la condition humaine. Dans sa jeunesse, Giacometti passe beaucoup de temps à copier les grands maîtres tels que Dürer ou Rembrandt, ce qui fut sans doute une influence déterminante dans sa conception de la peinture. Si l'être humain paraît être sa source principale d'inspiration, il n'est pas encore question de la figure tragique qui s'inscrira dans son œuvre.

Son arrivée à Paris fut déterminante. Après des études aux beaux-arts de Genève, il entre en 1922 à l'Académie de la Grande-Chaumière où il travaille pendant cinq ans pour le sculpteur Antoine Bourdelle. Durant cette période foisonnante de la ville lumière, il fait la connaissance des surréalistes André Breton, André Masson, Michel Leiris, Raymond Queneau, Man Ray, ainsi que d'autres artistes tels que Jacques Prévert, Alexander Calder, Balthus, etc. Ami de Picasso, ce dernier le considérait comme son égal. Bref, les personnalités se bousculaient aux portes du panthéon. Parmi les œuvres créées entre 1926 et 1935, on remarque l'intérêt de l'artiste pour l'art africain, océanien ou encore les sculptures antiques des Cyclades. Les sculptures telles que *La femme-cuiller*, 1926-1927, *Femme couchée*, 1929, *Femme couchée qui rêve*, 1929, *Femme sans tête*, 1932-1936, *La table*, 1933, expriment bien l'univers propre au surréalisme. Giacometti utilise les jeux de l'inconscient par un assemblage de formes géométriques pures qui traduisent soit des fantasmes érotiques, des angoisses de mort, des expériences vécues ou tout simplement des rêves. L'image de la femme a une place prépondérante dans l'imaginaire de l'artiste. Une mère dominatrice, un père absent, une vie sexuelle atrophiée par une crise d'orchite à l'adolescence, ce qui le rendra stérile, tout semble participer à ce que Valérie J. Fletcher¹ appelle une vision stéréotypée et puérile des femmes, l'idée d'une femme soumise aux mains du maître.

Selon le biographe James Lord², il semble que l'artiste n'ait eu de relations authentiques qu'avec des prostituées. La conception de la femme qu'avait l'artiste se perd quelque part entre la vierge et la putain. L'image même de Giacometti n'échappe pas à une perception stéréotypée de l'artiste.

L'angoisse de la mort, l'obsession de la création, la mère dominante, le contact précoce avec la mort, ses rapports particuliers avec les prostituées, et le décor de Paris, tout participe au romantisme d'une époque révolue. Mais la période surréaliste, même si nous connaissons des œuvres majeures comme *Boule suspendue*, 1930-1931, ou *Main prise*, 1932, n'est pas encore le Giacometti tel que nous le connaissons aujourd'hui. L'année 1935 marque la rupture avec le mouvement surréaliste, séparation qui s'explique en partie par un retour à la figuration et au modèle. Cet événement, sans doute douloureux car il y perdit beaucoup d'amis, ouvre sur une constante interrogation de la réalité. Il écrit : «La réalité n'a jamais été pour moi un prétexte pour faire des œuvres d'art mais l'art un moyen nécessaire pour rendre un peu mieux compte de ce que je vois»³. L'auteur Jean Soldini⁴ va jusqu'à affirmer que Giacometti est le premier artiste après Cézanne à poser avec acharnement la question de la réalité tout en rompant avec la perspective classique. Selon les propos de Giacometti, l'œil ne serait d'aucune aide; la main se révèle la seule véritable amie de l'artiste. Dans une lettre de 1948 adressée à Pierre Matisse, il mentionne ses préoccupations concernant les trois éléments du visible : la non limitation, la structure et le mouvement. Giacometti ne s'attarde pas à reproduire la réalité mais bien à la montrer telle quelle. On sait combien l'artiste aimait prendre ses proches comme modèle. À croire que le lien affectif était essentiel entre lui et le sujet. Sa mère, ses frères, sa femme, Isku Yanaihara, et Caroline sa maîtresse, tous témoignent de l'exigence de l'artiste. Giacometti dessinait ou modelait pendant de longues heures. Ainsi, le combat avec la matière devait être aussi difficile pour l'artiste que pour la personne qui posait. La création naissait sous le signe de la résistance. Il faut souligner l'importance de l'apport technique de son frère, Diego, qui ingénieusement réussissait à résoudre tous les problèmes que pouvaient représenter les prouesses artistiques de son frère. Sans l'abnégation qui régissait la vie de Diego, Giacometti n'aurait pas été

le même. L'artiste s'attaquait farouchement à une réalité qui n'a rien à voir avec la ressemblance du sujet. Pour mieux saisir ces rapports, on peut lire ses propos au sujet de la photographie. «La photographie donne une vision suffisante du monde extérieur pour que l'artiste soit libre de peindre son intérieur, ou son inconscient, ou ses sensations»⁵. Il ajoute : «[...] j'ai éprouvé de nou-



Alberto Giacometti,
La table, 1933.
Bronze unique. 143
x 103 x 43 cm.
Collections
MNAM/CCI, Centre
Georges Pompidou,
Paris. © SODRAC
(Montréal) 1998.

veau la nécessité de peindre, de faire de la sculpture, puisque la photographie ne me donnait en aucune manière une vision fondamentale de la réalité»⁶. Le leitmotiv de Giacometti s'apparente au mode de la nécessité.

Si l'apparition de la photographie a libéré les artistes de la volonté de représenter le réel, elle n'est pas non plus une réalité objective, ne serait-ce que par la ségrégation de l'espace qu'elle impose. Giacometti avouait que le passage par le surréalisme s'était avéré nécessaire. La libération du subconscient permet de se détacher des apparences de la réalité pour se consacrer à son essence. Le travail de mémoire devenait utile afin de saisir l'essentiel de la figure. Curieusement les membres surgissent, *La main* (1947), *Le nez* (1947) avant que le corps puisse apparaître. Ce dernier allait s'imposer pour se dissoudre littéralement sous les doigts agiles de l'artiste. Un fil qui semble suspendu dans l'espace, dans le vide comme s'il arrivait à nous faire ressentir le caractère propre de la sculpture, toute sa spatialité par sa presque absence, c'est-à-

dire à une fusion espace-figure. Lorsque l'on observe une peinture comme *La pomme sur le buffet*, vers 1936, on constate l'aplatissement de l'espace et l'utilisation d'une palette qui se limite à quelques couleurs terreuses. Il est facile d'imaginer le processus qui le mena à ses gris que l'on retrouve dans les peintures ultérieures. Il apparaît indéniablement une parenté de traitement entre l'œuvre sculptée et l'œuvre peinte. Il y a d'abord une uniformité de l'ensemble de l'œuvre où chacune des formes s'éclipse les unes derrière les autres. La sculpture ne tient que par un souffle pour se fondre dans l'espace alors que la régularité du traitement pictural tend à fondre l'espace et la figure sur le même plan.

Giacometti a entretenu des liens étroits avec le milieu littéraire parisien. D'ailleurs, il serait intéressant de faire un parallèle avec la vie de Rodin. Il a fréquenté les Breton, Aragon, Leiris, Queneau, Prévert, Éluard, Genet, Bataille et autres. C'est entre 1939 et 1941, qu'ont lieu les premières rencontres avec Jean-Paul Sartre. Les deux hommes se lieront d'amitié. Avec son obsession de la représentation humaine, l'œuvre de Giacometti sera associé rapidement au mouvement existentialiste. Sartre écrivait :

«Giacometti refuse également l'inertie de la matière et l'inertie du pur néant; le vide, c'est du plein détendu, étalé; le plein, c'est du vide orienté. Le réel figure»⁷. Selon Soldini⁸, l'œuvre de Giacometti échappe à l'existentialisme sartrien, à la notion d'absurde, à ce mal de vivre que l'on retrouve par exemple dans *La nausée* ou encore dans *Huis clos*. Il s'agirait, selon l'auteur, de la conscience de la solitude qui s'acharne à la conscience humaine, conception plus près de Camus et de son œuvre *Le mythe de Sisyphe*. Camus écrit : «L'art est ce mouvement qui exalte et nie en même temps. «Aucun artiste ne tolère le réel», dit Nietzsche»⁹. Il écrit encore : «L'artiste qu'il le veuille ou non, ne peut plus être un solitaire, sinon dans le triomphe mélancolique qu'il doit à tous ses pairs. L'art révolté aussi finit par révéler le «Nous sommes», et avec lui le chemin d'une farouche humilité»¹⁰. Le premier pas vers le «Nous sommes» ne passe-t-il pas par cette conscience du je? Tel que le faisait remarquer Jean-Louis Prat¹¹, les sculptures de Giacometti représentent la solitude du siècle finissant. La dignité de l'être humain.

On ne peut que souligner l'aspect sacrificiel, voire même utopiste, dans l'œuvre de ce grand artiste. *L'homme qui marche I*, 1960, en écho à celui de Rodin, semble avancer d'un pas décidé. La destinée de l'homme échappe à l'absurde dans la mesure où il finit par lui donner sens. Mais, il ne peut échapper à la solitude. Combien la nécessité de croire en un lendemain s'incarne dans cette fin de siècle. Ce n'est pas cette utopie qui s'érige en fascisme ou

sous une forme autoritaire mais au contraire, il s'agit d'une utopie manifeste, constamment en question. Giacometti croyait en la vie. Son biographe, James Lord¹² rapportait une anecdote où l'artiste disait que s'il y avait un feu dans la maison et qu'il devait sauver la *Mona Lisa* ou un chat, il sauverait le chat. L'œuvre de Giacometti s'apparente à cette force de la nature, cette énergie créatrice, qui n'a pour seul but de trouver un chemin afin de s'exprimer. ■

NOTES :

1. «Violence, aliénation et incertitude dans l'art de Giacometti», in *Alberto Giacometti*, catalogue d'exposition (Musée des beaux-arts de Montréal, 18 juin au 18 octobre 1998) Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1998, reprod. coul., p. 17-29.
2. *Giacometti: biographie*, trad. A. Zavriew, Paris, Nil, 1997, 541 pages.
3. Alberto Giacometti, *Écrits*, Paris, Éd. Hermann, 1990, coll. SAVOIR/SUR L'ART, p. 84.
4. *Giacometti, le colossal, la mère, le sacré*, Lausanne, Éd. l'Âge d'Homme, 1993, 218 p.
5. Alberto Giacometti, *op. cit.*, p. 276.
6. *Ibid.*, p. 277.
7. Jean Soldini, *op. cit.*, p.122.
8. *Ibid.*
9. *L'homme révolté*, Paris, Éd. Gallimard, 1951, p. 319.
10. *Ibid.*, p. 343.
11. (cons. inv.) «L'espérance d'une œuvre nouvelle», *op. cit.*, p. 11-16.
12. *Op. cit.*

For the first time in Canada, from June 18 to October 18, 1998, the Montreal Museum of Fine Art presented a retrospective of the work of Alberto Giacometti. The curator Jean-Louis Prat, director of the Fondation Maeght, chose all the work: seventy-three sculptures, thirty-six paintings, and sixty works on paper. His intention as curator was to question figuration and to explore the different relationships between Giacometti's sculpture, painting and drawing. Giacometti has been known primarily as a sculptor because history, it seems, has neglected his pictorial work that is just as important.

According to the author Jean Soldini, Giacometti is the first artist since Cezanne to have relentlessly questioned notions of reality while breaking with classic perspective. In Giacometti's opinion, the hand is the only true friend of the artist; the eye will not be of help. In a letter dated 1948, and addressed to Pierre Matisse, he mentions his preoccupation with three elements of seeing: the non limitation, structure and movement. Giacometti did not spend his time trying to reproduce reality but rather tried to show how it exists.

One can only emphasize the sacrificial, even utopian aspect of the work of this great artist. *L'homme qui marche I* (1960), an echo to the work of Rodin, advances with a determined stride. The destiny of man escapes the absurd because Giacometti gives it meaning. But he cannot escape in solitude. How much is the need to believe in tomorrow personified in this end of the century. But this utopia is not set up as fascism or as an authoritarian form, to the contrary, it is a matter of constantly questioning obvious utopia. Giacometti believed in life. His biographer, James Lord tells an anecdote about the artist who said that if there was a fire in the house, and if he had to save the *Mona Lisa* or the cat, he would save the cat. Giacometti's work has this same force of nature, this creative energy whose only aim is to find a way to express itself.