

Alberto Giacometti, le dessin à l'œuvre

25 janvier – 9 avril 2001, Galerie 2, niveau 6

Direction
de la communication
75 191 Paris cedex 04
attachée de presse
Anne de Nesle
téléphone
00 33 (0)1 44 78 46 50
télécopie
00 33 (0)1 44 78 13 40
e-mail
anne.denesle@cnac-gp.fr

sommaire

1- Communiqué de presse	page 2
2- Publication	page 4
3- Extraits du catalogue :	
Préface par Alfred Pacquement	page 5
Introduction par Agnès de la Beaumelle	page 7
Giacometti l'ajusteur, de Florian Rodari (extraits)	page 12
L'ange ou la géométrie, de Jean Louis Schefer (extraits)	page 15
Citations de Giacometti extraites de Alberto Giacometti, <i>Ecrits</i> , © Hermann, Paris, 1991	page 18
4- Biographie	page 23
5- Liste des diapositives	page 37
6- Liste des photographies noir et blanc	page 40
7- Partenaire de l'exposition	page 41
8- Informations pratiques	page 42

Alberto Giacometti, le dessin à l'œuvre

25 janvier – 9 avril 2001, Galerie 2, niveau 6

En ouverture de l'année du Centenaire d'Alberto Giacometti (1901-1966), le Centre Pompidou-Musée national d'art moderne manifeste sa volonté d'honorer l'œuvre fondamentale et singulière d'un des artistes majeurs du XXe siècle.

Il a choisi de consacrer à son œuvre dessiné une rétrospective – la première jamais présentée en France par une institution publique – dont le vaste déploiement, dans l'une des grandes galeries du dernier étage du bâtiment, permettra de montrer l'importance et la splendeur de l'expression graphique de Giacometti.

Cet événement constituera l'occasion de mesurer à quel point l'exercice du dessin est fondateur, initiateur – et même constitutif – du travail du sculpteur et du peintre. Comme l'a souligné avec insistance Giacometti : « Ce qu'il faut dire, ce que je crois, c'est que, qu'il s'agisse de sculpture ou de peinture, il n'y a que le dessin qui compte ». Une vingtaine de plâtres, bronzes et toiles viendront appuyer ce propos maintes fois répété par l'artiste : « pour moi en tout cas, tout n'est que dessin ».

Cette exposition permettra surtout d'interroger ce qui est en réalité un champ d'investigation et d'expression pleinement autonome. L'exercice du crayon est chez Giacometti le moyen nécessaire, permanent, pour « voir », et le blanc de la feuille le lieu le plus immédiat, le plus inquiet aussi, d'une tentative « sans fin » – car toujours recommencée – pour capter dans l'espace et dans la lumière, la présence vivante, fuyante, de l'être ou de l'objet qui lui fait face. Il s'agit là d'une épreuve d'une exigence absolue, d'une quête de « vérité » qui ne peuvent être comparées qu'à celles de Cézanne.

Près de deux cents dessins sont réunis : aux Têtes et aux Figures debout, aux natures mortes et aux paysages, sont juxtaposées les copies de maîtres et d'antiques que Giacometti n'a cessé de regarder et de s'approprier. Un tel rassemblement – depuis les débuts « académiques » à Stampa auprès de son père, le peintre Giovanni Giacometti, et les années d'apprentissage, avec les premières recherches constructives des années 20, jusqu'au lacs de lignes nerveuses et acérées des années 60 – permet d'analyser la nature et la fonction spécifiques du dessin Giacomettien. Sa singularité, sa complexité résident peut-être dans le balancement – qui constitue le principe énergétique de son art – entre nécessité (illusoire) d'établir une construction (un « bâti », dit Giacometti) et impératif (absolu) de « copier », de restituer la précarité de l'apparition. Jamais le trait de Giacometti, contrairement à la ligne de Matisse, ne cerne, ne définit, n'apporte une certitude et une plénitude : à la fois impérieux et hésitant, il suggère des perspectives, propose des limites provisoires, fait état de désordres, de mutations. Ses lanciers, retours, juxtapositions, accumulations, bouillonnements, interruptions, n'arrêtent pas la forme – une forme – de la figure, en disent au contraire les nombreuses et changeantes facettes. « En multipliant ses possibilités de paraître, Giacometti laisse l'objet à son devenir incertain, à sa mobilité anxieuse » (Jacques Dupin). Et ce « résidu » fragile, ténu, instable, inscrit sur le papier, Giacometti nous le dit être « noyau de violence infracassable » suspendu dans le vide.

Les institutions les plus prestigieuses – la Fondation Alberto Giacometti du Kunsthaus de Zürich, les musées de Bâle, Berne, Stuttgart, Munich, le Museum of Modern Art et le Guggenheim de New York, etc – comme les collections les plus remarquables (françaises, britanniques, américaines, suisses et italiennes) participent à la réalisation de cette exposition. Une contribution essentielle est apportée par le prêt exceptionnel d'une quarantaine de feuilles et études venant de l'atelier même de l'artiste et dont certaines sont inédites (actuellement Succession Annette Giacometti).

L'exposition **Alberto Giacometti, le dessin à l'œuvre** a été réalisée avec le soutien du Credit Suisse First Boston



commissaire : Agnès de la Beaumelle,
conservateur du Cabinet d'art graphique, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou
commissaire adjoint : Laure de Buzon-Vallet
assistante : Armelle de Girval
scénographie : Stéphane Bara

autour de l'exposition :

« L'Atelier d'Alberto Giacometti » de Jean Genet, lecture par Olivier Martinaud
le mercredi 21 février à 19h30, Petite salle, entrée libre

Colloque consacré à Alberto Giacometti

le vendredi 30 mars de 11h à 19h, Petite salle, entrée libre
participants (sous réserve) : Jean Clair, Reinhold Hohl, Christian Klemm, Rosalind Krauss, Florian Rodari, Jean Louis Schefer, Pierre Schneider.

Publication

Catalogue de l'exposition Alberto Giacometti, le dessin à l'œuvre

Cet ouvrage coédité par le Centre Pompidou et les Editions Gallimard offre une approche immédiate et simple de l'œuvre, par un déploiement continu de reproductions de dessins.

Ce corpus d'images est introduit par deux essais importants de Jean Louis Schefer et Florian Rodari et accompagné de la voix même de Giacometti, grâce à un choix important tiré de ses *Ecrits* (Ed. Hermann, 1991). Suivent les notices scientifiques et raisonnées, indispensables à la compréhension des dessins et qui, pour nombre d'entre eux, inédits ou peu connus, apportent des éléments nouveaux aux études de l'œuvre de Giacometti.

Catalogue de l'exposition
Introduction par Agnès de la Beaumelle,
essais de Jean Louis Schefer et Florian Rodari

256 pages, format : 200 x 240 cm

220 illustrations dont 40 couleurs

prix : 260 F (39,64€)

ISBN Gallimard : 2-07076-101-0

ISBN Centre Pompidou : 2-84426-010-1

Contacts Presse : Editions du Centre Pompidou

• Danièle Alers

attachée de presse

• Evelyne Poret

e mail : evelyne.poret@cnac-gp.fr

tél : 01 44 78 15 98

fax : 01 44 78 14 44

Contact Presse : Editions Gallimard

• Brigitte Benderitter

attachée de presse

tél : 01 49 54 43 03

fax : 01 49 54 43 60

extraits du catalogue

Préface

Alfred Pacquement

Directeur du Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

Les grandes œuvres du XXe siècle ont aujourd'hui fait l'objet de grandes expositions anthologiques, en France comme à l'étranger. Rares sont celles qui restent encore inexplorées, même si certaines n'ont pas encore suscité à Paris les rétrospectives attendues. Le Musée national d'art moderne s'attachera à combler ces lacunes dans les années qui viennent.

La dernière rétrospective de Giacometti remonte à moins de dix ans, à l'initiative du Musée d'art moderne de la Ville de Paris : tous en gardent encore la mémoire la plus vive. Il n'était donc pas opportun, en cette année du centenaire de la naissance de l'artiste, de rééditer une telle entreprise. L'heure, pour ces œuvres majeures qui ont traversé le siècle et marqué les dernières générations, est à l'approfondissement et à la relecture. Chacune d'entre elles, dont la pertinence reste entière, peut enfin — alors que les recherches ont avancé, que les expositions se sont multipliées — être relue sous des angles nouveaux, permettant un élargissement de notre regard et de notre connaissance.

Figure majeure du parcours du Musée national d'art moderne, Giacometti est aujourd'hui admirablement représenté dans les collections : l'ensemble réuni est devenu — en particulier pour la partie surréaliste de son œuvre — un des premiers au monde, avec ceux de la Fondation Alberto Giacometti, à Zurich, et de la Fondation Maeght, à Saint-Paul-de-Vence. Une politique déterminée d'acquisitions, au cours des vingt dernières années, complétée par les datons de la famille et par de nombreuses et généreuses donations provenant en particulier de Bruno Giacometti, de la Fondation Scaler ou de la succession d'Aimé Maeght, a permis un tel enrichissement du patrimoine national.

C'est donc par le dessin, ce « dessin à l'œuvre » dont Giacometti reedit si souvent la place essentielle qu'il occupe dans sa démarche de sculpteur, que son art sera ici abordé. L'exposition a été initiée par le Cabinet d'art graphique du Musée et par mon prédécesseur, Werner Spies. Le projet a pris une ampleur non prévue au départ, en occupant l'une des galeries du niveau supérieur du Centre. Ainsi est reconnue à la pratique du dessin la place majeure qu'elle occupe chez les plus grands maîtres : Giacometti n'aura cessé de s'y livrer, depuis l'enfance et les années surréalistes jusqu'à la période de l'après-guerre, marquée par la poursuite sans fin d'une réalité insaisissable. À l'instar des aquarelles de Cézanne, dont ils ont souvent et à juste titre été rapprochés, ses dessins, tenus parfois jusqu'à la limite du visible et pourtant fortement construits, constituent une œuvre en soi. L'exercice graphique accompagne l'artiste partout où il exerce son regard : au musée, où il aime « copier », dans le lieu clos de l'atelier, face au modèle, aussi bien que dans la rue et dans les cafés du « Paris sans fin ». Dans son magnifique texte, auquel il faut toujours revenir, Jean Genet insiste sur le blanc de la feuille, où l'espace circule, un blanc que Giacometti aurait ciselé, tant il scintille comme la facette d'un diamant. C'est le paradoxe de cette œuvre — et ce qui fait sa force plastique incomparable — que d'associer, dans la lumière éclatante des blancs à peine incisés par quelques traits de crayon, solidité et effritement. Une vision instable et fuyante, un sentiment de provisoire et de perte s'accompagnent d'une extraordinaire acuité du regard porté par l'artiste sur le monde extérieur dans sa proximité la plus banale. Parce qu'il est pour Giacometti une nécessité jamais démentie, son dessin constitue

également le biais indispensable à la compréhension de l'ensemble de l'œuvre.

Cette exposition a reçu le soutien de la famille d'Alberto Giacometti, Monsieur et Madame Bruno Giacometti, Madame Thérèse Berthoud-Tigretti, auxquels je tiens à exprimer notre profonde gratitude. Elle n'aurait pu se dérouler sans le concours de la Succession Annette Giacometti, qui a permis d'exposer plus de quarante feuilles, dont des études inédites : j'en remercie très vivement Madame Hélène da Camara, administrateur judiciaire.

Une exposition aussi ambitieuse n'aurait pu avoir lieu sans l'aide indispensable de la Fondation Alberto Giacometti de Zurich. Nous avons trouvé en Christian Klemm, son conservateur, et en Félix Baumann, son président, un plein soutien, et je leur adresse toute ma reconnaissance. Doivent être également cités le Kupferstichkabinett du Kunstmuseum de Bâle — ses conservateurs successifs, Dieter Koeplin et Christian Müller —, et les collections publiques et privées qui ont bien voulu nous accorder le prêt d'œuvres fragiles. À tous je veux exprimer notre gratitude pour leur généreuse collaboration.

Le catalogue, qui inaugure une nouvelle collection consacrée aux dessins des maîtres du XXe siècle, est l'occasion de compléter l'étude de ce dessin à l'œuvre chez Giacometti. Je remercie les auteurs, Jean Louis Schefer et Florian Rodari, pour la grande qualité de leurs essais, qui apportent un éclairage inédit à l'œuvre. Enfin, j'exprime ma reconnaissance à Agnès Angliviel de la Beaumelle, qui a assuré le commissariat ainsi que la rédaction d'un remarquable avant-propos de cette publication ; à Laure de Buzon-Vallet, et à Casimiro Di Crescenzo, pour leur contribution à l'appareil scientifique de l'ouvrage ; enfin, à l'ensemble des équipes du Musée et du Centre qui ont œuvré à ce projet.

Introduction

Agnès de la Beaumelle

Pour moi en tous cas tout n'est que dessin.

Alberto Giacometti ¹

Proposer un large déploiement de l'œuvre dessinée d'Alberto Giacometti, le donner à voir seul, pour lui-même, et comme «à la base» de toute l'œuvre, c'est sans doute aborder à rebours sa production, inverser en tous cas l'appréciation usuelle, généralement toute entière portée sur l'œuvre «magistrale» sculptée et peinte. Les dessins restent considérés trop souvent comme des apports annexes, alors qu'ils ne sont jamais des études dites «préparatoires». Ils ont rarement fait l'objet d'une présentation qui leur soit consacrée, malgré l'avertissement déjà ancien de James Lord pour la première exposition de dessins chez Pierre Matisse en 1964, et l'attention de spécialistes comme Reinhold Hohl et Dieter Koeplin, auteurs de la seule rétrospective de l'œuvre dessinée à Tübingen en 1981 ; malgré, encore, les belles pages qui leur ont été accordées par Jean Genet, Jacques Dupin et André du Bouchet ².

C'est donc, peut-être, un éclairage presque inédit qui est ici offert, et certainement un exercice difficile demandé au public, pour qui l'extraordinaire de l'approche de l'art de Giacometti tient à la distance même, cette distance médusante qu'impose l'œuvre sculpté ou peint : hommes qui marchent, femmes debout, têtes regardantes, toute cette population qui fait face, grande ou petite, de plâtre, de bronze ou de chair peinte, vous tient en respect et à distance, fascine au loin, aveugle presque de son élévation tranchante ou de l'autorité directe de son regard. De son dessin, il faut au contraire — tant le crayon est fin, le graphisme ténu, fragile, complexe — s'approcher de près, au plus près, pour en percevoir le cristal et en voir la sidérante tension. Et peut-être Giacometti, qui aimait tant l'échange, le dialogue, aurait-il trouvé «merveille» à capter ainsi le regard de celui qui passe (la vision de la visiteuse à l'œil tendu sur une vitrine du Louvre ne finit-elle pas par le retenir plus que celle de la tête sumérienne exposée ?). Car seul le regard, pour lui, fait de la figure un «mouvement transparent dans l'espace ; un objet vivant ³». Prisonnier de ce réseau de regards qui font miroirs et reflets, le réel — ou, plutôt, ses apparitions démultipliées — se dissout en traces, en un filigrane mobile et instable. Et ce résidu inscrit sur le papier, Giacometti nous le dit être «noyau de violence infracassable».

La certitude des premiers dessins au trait, l'inquiétude des griffonnages et bouillonnements de la fin : depuis les débuts à Stampa du jeune Alberto, logé à l'enseigne de son père, le peintre Giovanni Giacometti, et qui signait volontiers à la manière d'Albrecht Dürer, jusqu'aux dernières années du Giacometti de l'atelier du 46 rue Hippolyte-Maindron, le carton à dessin posé sur les genoux, face au modèle, et désespérant de réaliser une «copie» qui fût pour lui ressemblante, le cheminement de l'œuvre dessinée manifeste une recherche toujours en alerte. En suivre au plus près le film — réussites et ratages mêlés — est sans doute la manière la plus juste de comprendre une tentative des plus singulières de ce siècle, de se mettre en amont des crises successives et à fleur des révélations dont il a si souvent fait état, comme si, à chaque fois, pour lui, tout, dans son singulier face à face avec la «merveille» de la réalité, était perpétuellement à recommencer. Cette tâche obsessionnelle, qui fonde l'œuvre entier, Michel Leiris la définit en ces termes simples : «Reproduire à l'échelle (celle de la vision que l'on a eue)

ce qui s'est réellement offert à votre œil et en fournir une transcription ressemblante. Problèmes en apparence innocents mais si élémentaires que se les poser revient à tout reprendre à zéro, tâche de Sisyphe ⁴». La feuille quadrangulaire de papier offre ainsi à Giacometti le champ d'espace le plus immédiat, le plus facile peut-être, pour tenter de «voir» : cerner, définir sa vision (comprise à partir de là où il est) — c'est-à-dire la réduire de l'infini au fini, l'encadrer (par d'autres limites encore, tracées par lui-même), l'encager, en quelque sorte. Et le travail au crayon graphite (ou à la plume d'encre, et plus tard au crayon lithographique et au stylo bille), qui est pour lui seulement inscription de lignes, tracés, graphes, dans le blanc de la feuille, constitue sans aucun doute le moyen le plus efficace, le plus rapide — donc le plus vrai — de retenir la mémoire de sa vision, de capter, dans l'espace et la lumière, la présence surgissante et fuyante de l'être ou de l'objet qui lui fait ou lui a fait face.

Et peu importent le sujet, l'objet vus, puisque, pour Giacometti, le plus proche, le plus familier, est en même temps le plus lointain, le plus inconnu (ainsi, en 1946, la serviette sur la chaise de l'atelier ; en 1962, la nappe sur la table ronde de la chambre d'hôtel) ; et que le plus particulier finit par être le plus général. «Plus c'est vous, plus vous devenez n'importe qui», dira-t-il ⁵. Table de Stampa, suspension, pomme, verre, tête d'Annetta ou d'Annette, tête et buste de Diego ou de Caroline, arbre, montagne, atelier avec modèles vivants ou avec livres ou figures sculptées : tous reviennent inlassablement dans le plâtre, sur la toile et sur la feuille de papier, et depuis l'adolescence jusqu'à la fin. Singulière démarche, dont la constance sur soixante ans — y compris la production «surréaliste» du début des années trente, qui lui permet d'affirmer l'absolu de subjectivité de sa vision — assure la force de conviction. Épreuve d'une exigence absolue, quête d'une «vérité» qui ne peuvent être comparées qu'à celles de Cézanne.

Peindre, sculpter, dessiner : quelle injonction secrète, connue de lui seul, fait opter le créateur, à tel moment (ce seront des moments successifs dans une même journée, et toute œuvre, sur le papier, sur la toile ou dans le plâtre n'est qu'un état d'une poursuite sans fin), pour tel ou tel médium ? Le dessin, répétons-le, n'est pratiquement jamais exécuté pour la peinture ou la sculpture. Il semble qu'il ait été pour Giacometti, suivant la magnifique formulation de Jacques Dupin, une «autre respiration ⁶». Une respiration naturelle, une expression première, comme on parle, à propos d'Antonin Artaud, d'une langue première, qui a souffle et vie, geste et rythme. Une respiration d'énergie et de perte par laquelle le dessinateur saisit le réel, le fait surgir dans l'instant sur la feuille, pour aussitôt l'abandonner et passer à une autre feuille. Une respiration, par le dessin, qui serait peut-être aussi un repos, une détente, après l'exercice encore plus impossible et ardu du volume et de la matière : face à la «merveille» de la présence vivante, il constitue l'exercice (permis) de la vision, plutôt que celui (interdit et toujours différé) du toucher.

«Ce qu'il faut dire, ce que je crois, c'est que, qu'il s'agisse de sculpture ou de peinture, en fait, il n'y a que le dessin qui compte ⁷.» Cette «réduction» de son œuvre entière au dessin — quelques plâtres, bronzes et toiles viendront à l'appui de ce propos — n'étonne pas, dès lors que, dans la «copie» telle que Giacometti la conçoit, l'expression du volume, de la troisième dimension, est absolument incompatible avec celle de la vision. Face ou profil, ligne ou arête (pas de modelé, impossible relief), sa sculpture est semblable à son dessin au trait, sec, dur, quasi mental : elle menace de se vider de sa substance, de se réduire au seul sillon vertical — ou horizontal — par lequel elle s'inscrit dans l'espace, le creusant, le déchirant. C'est, pourrait-on dire hâtivement, un dessin dans l'espace, dont maints exemples connus peuvent être cités, depuis *Homme et Femme*, 1929, jusqu'à *Femme assise*, vers 1948-1950, ou *Homme qui chavire*, 1951, ou encore *Femme de Venise*, 1956, et *Femme debout*, 1960. La matière — le peu de matière

de plâtre restant — est encore lacérée de sillons linéaires opérés au canif, qui la gravent, l'entaillent (tel *Diego*, 1954) ; ou, presque absente, elle reçoit quelques traits de peinture colorée qui lui donnent vie (ainsi la petite *Femme debout*, vers 1949, coll. Adrien Maeght). C'est une matière ôtée, qui relève presque d'un travail de graveur (l'acception première du terme «sculpteur» n'était-elle pas «graver, inciser dans la pierre»?). Même les créations «surréalistes» de Giacometti (trop vite considérées comme de magnifiques et saisissantes parenthèses) ne se définissent-elles pas — en contrepoint précisément aux «impossibles» volumes (abstraites, inertes) des polyèdres compacts que sont la grande *Figure debout*, 1930, et surtout le *Cube*, 1934 — comme des œuvres «plates» (horizontales ou verticales), des surfaces où s'inscrivent des traces, des trajectoires, des topologies (ainsi *Circuit*, *Caresse*, 1932) ? Quant aux cages ou aux grilles précédentes *L'Heure des traces*, *Palais à 4 heures du matin*, ces constructions évidées où sont suspendus quelques résidus formels, elles sont structures transparentes de lignes, de tiges : en quelque sorte des équivalents presque immatériels du dessin mental que Giacometti disait alors former dans son esprit. Enfin, au seuil de son œuvre si particulier, l'impossibilité de réaliser dans le plâtre une tête «ressemblante» avait déjà conduit le sculpteur à réduire le volume en une «plaque» mince, marquée de quelques incisions graphiques (*Tête qui regarde*, *Femme*, 1927-1928) ; peu auparavant, des masses «cubiques» compactes se trouvaient aplaties pour recevoir — telle une planche de graveur — les traits dessinés d'un portrait (*Tête du Père II*, plate et gravée, 1927), ou les lignes improbables d'un autoportrait (*Tête*, 1927) : constat précoce de l'inaaptitude du volume à devenir figure vivante.

Que le dessin soit davantage encore «à la base» de la peinture de Giacometti — celle élaborée à partir de 1937 — paraît une évidence : au vif du blanc de la toile est esquissé, avec rapidité, un dessin au pinceau. La figure peinte n'est qu'un lacis de lignes, ordonné, désordonné, qu'un écheveau graphique, noir, blanc, dont seule la densité lui assure une illusion de relief. La matière de peinture est là, telle une «plaque» minérale, pour donner corps à un halo d'espace autour de la figure, sorte de gangue matricielle, ombre et lumière, d'où celle-ci paraît surgir ou dans laquelle elle semble s'enfoncer. La peinture de Giacometti : dessin pétrifié ou sculpture plate ? De cette ambivalence font magnifiquement preuve les graffitis opérés au crayon, au canif et au pinceau sur les murs de l'atelier : ces dessins inscrits à même la surface plâtrée ne sont-ils pas les doubles à deux dimensions des figures de plâtre dressées dans l'atelier, leurs épures peintes ou incisées à même le mur ?

À la pointe du pinceau ou du couteau, comme à la pointe du crayon : c'est que le trait même de Giacometti raye, attaque la feuille (au point parfois de trouer et de couper le papier), procède, comme sur une planche à graver (les trois dessins à l'encre de 1933, *Lunaire*, *Figure et Table*, témoignent étroitement de l'analogie avec le travail au burin), par accumulations, croisements, juxtapositions ou par absences, par «trous» blancs qui font l'ombre et la lumière, le «cristal» de la chose dessinée. Et le dépôt, métallique, cendreuse, de la matière graphite sur le papier fait presque effet de la morsure de l'acide dans l'eau forte. D'où, comme celle des gravures de Jacques Callot que Giacometti admirait précisément⁸, l'extrême énergie contenue dans son œuvre graphique, sa tension unique : et, peut-être, affinée au plus serré et au plus ténu, sa violence.

Où situer la singularité de ce travail complexe du dessin, qui est au cœur même des «difficultés» de Giacometti ? Peut-être dans le balancement permanent — qui constitue le principe énergétique, le moteur même de son art — entre nécessité (illusoire) d'établir une construction, et exigence (absolue) de copier la précarité de l'apparition ; l'une prenant appui sur l'autre pour mieux la combattre. Nécessité constructive : l'impératif topographique est là, qui trace sur la surface de la feuille des cadres, des grilles, des

trajectoires, des lignes de fuite, qui mesure des distances, qui établit des rapports, qui pointe des repères, des nœuds ; qui fixe des lignes de niveaux auxquelles s'accroche, pour s'ériger, et peut-être se stabiliser, la figure. Impératif d'une architectonique figurale aussi (leçons de Bourdelle et, surtout, de Cézanne), qui définit une ossature, met à jour un « bâti » : horizontales, verticales, arêtes, angles. Mais ces structures presque abstraites, ces schèmes géométriques trop orthogonaux, à la mesure trop précise, sont vite en voie de pulvérisation : impossibles corps géométriques, promis à l'effritement imposé par la précarité de la vision, destinés à ce « désagrègement » opéré par la tension scopique. Jamais la ligne de Giacometti, contrairement à celle de Matisse, ne cerne, ne définit, n'apporte une certitude et une plénitude : à la fois impérieuse et hésitante, toujours nerveuse, elle suggère des perspectives, ouvre des espaces possibles, propose des limites provisoires, fait état de désordres, de mutations. Ses lancers, retours, juxtapositions, accumulations, interruptions n'arrêtent pas la forme — une forme — de la figure, mais en disent au contraire les nombreuses et changeantes facettes, transparentes à elles-mêmes. « En multipliant ses possibilités de paraître, [il] laisse l'objet à son devenir incertain, à sa mobilité anxieuse » (Dupin). Comme celle d'un brouillon, la forme se fait et se défait : son intégrité se trouve sans cesse menacée par l'air, l'espace, par ces trous du « vide » contre lesquels luttent bouillonnements et griffonnages serrés du crayon ou du stylo. La lumière la traverse, l'évide. La figure ne semble plus, par endroits, que crispation hasardeuse de l'espace : un cristal aux arêtes fragiles, aux reflets mobiles, une figure spectrale. De quel devenir ce filigrane à la texture fragile, au tissage gracile comme celui d'une toile d'araignée, est-il porteur ? Dans le dessin de Giacometti, les possibilités d'apparition de la figure dans l'espace sont mises littéralement en suspens, suspens qui rend son surgissement instable et fugitif. Ce surgissement fantôme est pour lui un miracle, sans cesse inquiété : « C'est le sphinx qui de loin en loin dit un mot de son énigme ¹⁰. »

La fascination qu'exerce sur nous la plus modeste feuille griffonnée de Giacometti réside peut-être dans cette oscillation de sensations contradictoires : celle d'une attente impuissante devant l'effritement à venir de la vision — cette mélancolie —, et celle d'une force démiurgique, qui fait que l'apparition est bien là, présente devant soi, créant son propre espace, tissant en quelque sorte sa toile. À la fois arrachés à ce « fond perdu » (dont parlait à juste titre Pierre Schneider ¹¹) par la force du regard qui leur donne vie, et restitués à un infini inconnu par la tension dévorante, mortifère, de ce même regard — « aucune figure humaine ne m'est aussi étrangère, même plus un visage, de tant l'avoir regardée, elle s'est fermée partout sous des marches d'escaliers inconnus », écrit Giacometti en 1933 ¹² —, ces têtes, pommes, verres, arbres, suspensions, ces figures qui menacent de devenir objets ou ces objets à présence de figures, ces icônes résiduelles hésitent « entre l'être et le non-être ». Ce double mouvement d'illusion et de désillusion, la pointe du crayon de Giacometti le dénonce avec une précision infaillible : véritable pointe à l'œil griffant inlassablement la vitre qui le sépare du réel.

1. Alberto Giacometti, extrait du film *Alberto Giacometti. 1965-1966*, réalisé par Ernst Scheidegger et Peter Mürger. Textes de Jacques Dupin. Production galerie Maeght et Studio Scheidegger.
 2. Jean Genet, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, photographies d'Ernst Scheidegger, Marc Barbezat-L'Arbalète, Paris, 1958. Jacques Dupin, *Alberto Giacometti : textes pour une approche*, Tours, Farrago, 1999. André du Bouchet, *Alberto Giacometti : dessins 1914-1965*, Paris, Maeght Éditeur, 1969, et *Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti*, Maeght Éditeur, 1991.
- On se référera également, pour l'essentiel, aux monographies consacrées à l'œuvre graphique de Giacometti : Luigi Carluccio, *Alberto Giacometti : le copie del passato*, Turin, Botero, 1967 ; Herbert Lust, *The Complete Graphics and 15 Drawings*, New York, Tudor Publishing Company, 1970 ; James Lord, *Dessins d'Alberto Giacometti*, Paris, Seghers, 1971 ; Giorgio Soavi, *Disegni di Giacometti*, Milan/Rome, Editoriale Domus, 1973.
3. Alberto Giacometti, «Entretien avec Pierre Dumayet», juin 1963, in *Écrits*, 1990, p. 284.
 4. Michel Leiris, «Autre heure, autres traces...», in cat. *Alberto Giacometti*, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 1978.
 5. Alberto Giacometti, «Entretien avec Pierre Schneider», in *Écrits*, op. cit., p. 262.
 6. Jacques Dupin, op. cit., note 2 p. 33.
 7. Alberto Giacometti, «Entretien avec Georges Charbonnier», 1951, in *Écrits*, p. 246.
 8. Voir Alberto Giacometti «À propos de Jacques Callot», *Labyrinthe*, n° 7, 15 avr. 1945, repris dans *Écrits*, p. 25.
 9. Jacques Dupin, op. cit., note 2 p. 37.
 10. Alberto Giacometti, vers 1929, in *Écrits*, p. 123.
 11. Pierre Schneider, «Giacometti à fond perdu», in *Alberto Giacometti, sculptures, peintures, dessins*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1991, p. 23-28.
 12. Alberto Giacometti, «Le Rideau Brun», *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 5, 15 mai 1933, repris in *Écrits*, p. 5.

Giacometti l'ajusteur (extraits)

Florian Rodari

« Tout doit venir du dessin », déclare Giacometti à James Lord, son modèle du moment, au cours d'une séance de pose. Bien que travaillant depuis plusieurs jours à une toile, il insiste : « Le dessin est la base de tout. Mais il n'y a eu que les Byzantins pour savoir dessiner. Et Cézanne. C'est tout ¹. » Quand il était en verve, l'artiste aimait à déstabiliser son interlocuteur par des affirmations paradoxales, parfois contradictoires, qui étaient le signe de sa propre interrogation devant les choses, le reflet fidèle de ses doutes, de son besoin de défaire pour avancer, de se mettre sans cesse en péril, parce que c'était à ses yeux la seule manière d'assumer son existence « inutile » de créateur dans la communauté des hommes. En l'occurrence, Giacometti ne se dément pas : il répétera toute sa vie l'importance fondamentale du dessin dans son art. Mais proférer que « le dessin est la base de tout » n'est pas encore expliquer la raison de cette prééminence. Et mettre en parallèle les Byzantins et Cézanne a de quoi désarçonner. Difficile, en effet, d'imaginer approches plus opposées que le dessin ouvert à toutes les transparences de l'air du maître d'Aix, et le hiératisme cloisonné, fortement rythmé des figures orientales. Quelque chose d'autre les réunit — que Giacometti expliquera plus tard ².

Certes, pour Giacometti, dessiner fut une occupation de tous les instants. En tout lieu, en toutes circonstances, il était susceptible d'ouvrir son carnet et de saisir son crayon : au café, dans la rue, chez des amis, à l'atelier, en voiture. Dessiner devint bientôt pour lui une autre manière de capter le spectacle déployé à ses yeux par le monde.

Mais, très vite, dessiner fut aussi essayer de comprendre le regard, de comprendre ce que l'on voit quand on regarde, et ce que l'on retient quand on dessine.

Tous les phénomènes qui affectent la vue ne sont pas semblables, en effet, et l'œil ne les accueille pas tous avec la même intensité, le même bonheur, il n'en choisit pas nécessairement (selon les heures, les humeurs) les mêmes aspects. Distance, angles de vue, éclairage changent à tout moment. Enfin, le talentueux garçon, élevé au sein d'une famille d'artistes dans laquelle son père, son oncle, le parrain de son frère, faisaient eux-mêmes profession de peindre, fut confronté très jeune à la multiplicité des langages expressifs, et dut vite constater qu'un même objet pouvait donner lieu à autant d'interprétations différentes, voire opposées. Il allait progressivement apprendre, au gré de découvertes dont il a fait plus tard le récit, que la réalité qui se dresse avec la force de l'évidence devant nous peut soudainement se dérober et que, loin d'être unique et immuable, tout ce à quoi l'on tient ou l'on croit est constamment mis en péril par le changement et la perte.

S'il a assidûment pratiqué le dessin tout au long de sa vie, regrettant même les moments où la sculpture et la peinture l'en tenaient éloigné, il n'a toutefois pas toujours dessiné de la même manière, ni dans le même but. On reconnaît en effet dans le corpus de ses dessins de nombreuses approches du crayon apparemment inconciliables : studieuse, appliquée, selon les moments, selon les modèles — mais cela reste assez rare —, rapide et jubilatoire en d'autres circonstances, légère et inspirée ou, au contraire, rageuse, grave, tendue jusqu'à désespérer d'atteindre à la vérité. Pour chacune de ces manières, qui correspondent à des périodes définies de la vie de l'artiste, et à ses préoccupations du moment, Giacometti développe des syntaxes particulières, que l'on pourrait tenter d'analyser une à une. Mais il nous est apparu plus important encore de tenter d'identifier le lien profond qui réunit ces langages différents. Où se cache le secret du dessin de Giacometti ? Qu'est-ce qui fonde sa nécessité ? Réside-t-il dans

sa capacité de fouiller — puis d'enfouir, et de réfléchir en lui, grâce à son extrême sensibilité et à la profondeur de son esprit — le spectacle du monde ; ou dans la stupéfiante habileté d'une main très tôt formée à l'usage du crayon, très vite apte à « dominer son sujet », comme on dit. Bien entendu, un Alberto Giacometti seulement habile n'eût donné qu'un bon styliste, et un Alberto Giacometti seulement sensible n'eût produit qu'un philosophe, ou un poète. Or, précisément, l'extraordinaire puissance dramatique qui se dégage des œuvres de cet artiste résulte de la coexistence — et de l'affrontement —, en lui, de ces deux facteurs, exigence impitoyable de vérité et admirable maîtrise manuelle. (...)

Si le « dessin est la base de tout », il y a tout de même une œuvre que nous savons³ être à la source de toutes ses futures recherches, en fait le premier effort soutenu de l'artiste dans ce domaine. Alberto Giacometti n'avait que douze ans. Ce dessin existe encore, et, s'il est loin d'être une œuvre majeure, son examen se révèle utile si l'on souhaite mieux comprendre la passion de l'artiste pour cette pratique essentielle à sa vision. Il s'agit d'une copie, et non d'un portrait de l'un de ses familiers, sujet de ses esquisses jusqu'alors, la copie d'une gravure. Mais pas de n'importe quelle gravure, l'une des plus tendues, l'une des plus savantes et secrètes que l'on puisse imaginer dans l'histoire de l'estampe, et qui, aux dires de son frère, le fascinait : *Le Chevalier, la Mort et le Diable*⁴, de Dürer (cat. nos 174 et 175), dont il décide pourtant d'achever en quelques jours, dans un état de concentration exceptionnel, la reproduction fidèle. (...) Et s'il a choisi cette image plutôt que la *Melencolia*, c'est probablement en raison de cette démarche têtue et compacte qui mènera l'adulte à lutter contre le désordre et les défaites de l'existence. Il est à noter que certains motifs formels du burin de Dürer réapparaîtront plus tard dans l'œuvre, comme le chien, le cheval, et surtout cette fixité de l'œil où se consume le regard. Si les personnages ont une présence physique indéniable, ils assument dans le même temps le rôle d'entités spirituelles très marquées — symboliquement très marquées —, au point de définir d'emblée, de façon assez bouleversante à ce stade, le conflit entre l'action et la mort qui hantera par la suite la vie de Giacometti. La dureté minérale qui sculpte dans les traits du chevalier sa détermination et sa rage obstinée à braver les dangers et à poursuivre coûte que coûte son chemin, malgré l'étroitesse du défilé, ne peut entièrement chasser l'inquiétude qui se lit sur son visage et qui traduit la contradiction, l'espoir de fuite et la volonté de distanciation. Difficile de ne pas penser, après avoir entendu si souvent Giacometti en parler, à l'intervalle que souhaitera instaurer l'artiste entre son modèle et lui-même, au recul ordonné devant le désir de toucher. Impossible de ne pas évoquer le pouvoir apotropaïque du dessin, qui, à l'instar du chevalier tenant à distance la mort et le diable, s'efforcera de tenir à distance ce qu'il y a d'excessivement charnel dans la relation de l'artiste avec les êtres, de conjurer le trouble que procurent les sens, le désir, et de combattre toute offensive de la mort au sein du vivant.

Mais c'est avant tout sur le plan du langage que se nourrit l'observation attentive du copiste : il n'est pas indifférent de noter que ce premier véritable exercice de dessin a procédé d'une estampe — un burin, de surcroît — qui, dans le genre, est bien la plus méditée des techniques. Dans ce procédé, en effet, seule une répartition raisonnée des lignes tracées sur la surface du papier permet l'évocation du modelé, le mouvement de la lumière, les suggestions de la couleur et de la matière. L'art de la gravure se distingue par la complémentarité du noir et blanc, plus encore que par leur opposition : c'est un langage où l'un ne peut aller sans l'autre et qui fait donc réfléchir sur la réciprocity des échanges, la nécessité de tenir compte en permanence de leurs interactions. Il n'y a pas d'espace sans trait, mais le trait ne peut exister s'il n'engage pas l'espace tout

entier. Épaisseurs, croisements, fréquences, interruptions, y jouent un rôle déterminant et nécessitent du temps. Le jeune novice apprend ainsi que la moindre déviation dans l'orientation d'une ligne modifie considérablement le résultat escompté, que le remplissage progressif du blanc aimante telle ou telle partie de l'image, que celle-ci ne s'obtient qu'au terme d'un important programme de structures, de contrastes et d'équilibres ; bref, au terme d'une syntaxe nettement retardée par rapport à la perception des sens. Il peut deviner, même de façon inconsciente, à l'occasion de cette expérience de copie, à quel point le travail du dessin demeure relatif en comparaison de la réalité qui lui sert de modèle. Il suffit d'un mince écart pour tout modifier ou tout détruire.

S'il fallait encore justifier l'importance de cette influence précoce, rappelons que Dürer fut également hanté par le calcul des proportions entre les parties du corps, par l'organisation de celui-ci selon une science des rapports qui rattache l'homme visible à une conception invisible (divine) du monde. Peut-on imaginer que le souci montré plus tard par Giacometti de lier, dans un équilibre sachant résister à la morsure du temps, chaque détail du corps de son modèle, chaque point de tension sur son visage, tire sa source de l'exemple du maître allemand ? Que ses *Femmes de Venise* et autres grandes figures dressent pour notre temps un nouvel idéal de proportion humaine où l'aliénation propre à la conscience du XXe siècle serait incluse ? Le souci maniaque du sculpteur de disposer ses figures dans l'espace de la galerie, du musée, à leur juste place, le désordre médité de l'atelier de la rue Hippolyte-Maindron, témoignent en tous cas d'une recherche de rapports et d'une volonté de mesure qui ne pourront être négligées dans l'approche de son art.

Il n'est pas indifférent non plus de relever que l'un des tout premiers dessins notables de Giacometti ait été une copie. L'habitude de cette pratique sera continue chez l'artiste, et ne se limitera pas à son admiration pour telle ou telle œuvre. « Je sais que le fait de copier est le meilleur moyen de me rendre compte de ce que je vois, comme cela se passe dans mon travail personnel, je ne sais un peu ce que je vois du monde extérieur, une tête, une tasse ou un paysage qu'en le copiant. Les deux activités sont complémentaires⁵... » Les copies fournissent de précieuses indications sur les besoins de Giacometti en matière de vérité expressive : à André Parinaud, qui l'interroge, il donne l'exemple de « sculptures égyptienne, chinoise, ou grecque archaïque, ou chaldéenne », qui lui paraissent « plus ressemblantes avec les têtes de n'importe qui que je rencontre dans la rue » ; et cela, précision capitale, en raison de leur style.

1. James Lord, *Un portrait par Giacometti*, Paris, Gallimard, 1991

2. À David Sylvester, in *L'Ephémère*, n° 18, Paris, nov. 1971 ; repris in Alberto Giacometti, *Écrits*, Hermann, 1990, p. 287 et ss.

3. Grâce à son frère Diego, qui l'a raconté en 1969 à Herbert C. Lust ; in H. C. Lust, *Giacometti, The Complete Graphics and 15 drawings*, New York, Tudor Publishing Company, 1970, p. 214.

4. *Le Chevalier, la Mort et le Diable*, 1513, burin, constitué avec *Melencolia* et *Saint Jérôme dans sa cellule* une tentative de retracer par le cuivre trois états ou humeurs de l'homme de la Renaissance : l'actif, le méditatif et le contemplatif.

5. Préface de l'ouvrage consacré aux copies de Giacometti, *Alberto Giacometti : le copie del passato*, Turin, Botero, 1967 ; repris in Alberto Giacometti, *Écrits*, Paris, Hermann, 1990, p. 95 et ss.

L'ange ou la géométrie (extraits)

Jean Louis Schefer

Dessins : dispersion d'objets pris dans des plis d'espace. J'imagine le papier froissé et déplié, marqué encore d'arêtes, d'angles, de becs ; cette dynamique n'est pas réglée par quelque corps que ce soit, elle est le jeu, la danse, la poursuite d'une mise en éclats de tout l'espace. Chambres, coins d'atelier, natures mortes : l'espace n'est jamais que le même papier, plié, froissé, chiffonné et lissé du plat de la main ; zigzag de cicatrices, de faux plis qui emportent les objets, les brisent, leur font des angles. Vitesse du crayonnage qui trouve ou rencontre des corps. Figures dans la rue, trois silhouettes penchées, légèrement voûtées, comme des moines chinois (passages, allures, silhouettes hâtives à maintenir une légère courbure de l'instant). Travail lent, repris inlassablement, sur les visages, corps ou têtes ; il faut que toute donnée géométrique cède, c'est-à-dire que le papier se retende (gomme, blanc ajouté) autour de la présence ; ou que ce mouvement soit visiblement en cours : l'espace se tend autour du portrait, il ajoute un degré de vie en s'effaçant.

Durant les vingt dernières années de sa vie, Giacometti ne cesse de parler de difficulté, d'impossibilités, de ratage. Pourquoi, et au même moment, comme Artaud parlant de ses dessins ? Mais chez Artaud partie du « sujet » n'est pas le motif, c'est une tentative avortée de rédemption de l'espèce liée à Dieu, vouée au sacrifice, et qui n'a pas trouvé sa figure : qui n'est pas née. Ce que dit Giacometti est d'abord très simple : ce qu'il doit faire, aucun œil ne l'a vu encore, aucune main n'en a tracé les traits ; aucun autre « voyant » n'a eu la révélation d'une telle mutation de la figure humaine, n'a assisté au détail de la métamorphose, vu cette corrosion de chair ou d'air et de pose mettant à nu le vrai corps. Celui que le théâtre de la peinture n'avait jamais deviné — exception faite, dans l'anthologie de Giacometti, de la statuaire des Cyclades, de l'Égypte, de Cimabue et des natures mortes du dernier Chardin, des choses peintes dans un ras de lumière, sans dégagement d'espace ni suggestion de profondeur, par un progressif appauvrissement de la palette.

Ce que propose Giacometti n'est pas une expérience de physique, la traduction d'une aberration optique (les poires du compotier qui s'amenuisent, les silhouettes qui s'amincissent, la tête rétrécie, les pieds faits en socle). C'est une donnée d'évidence de la perception non corrigée par l'habitude ou la convention d'une géométrie raisonnée. Que peut faire l'artiste héritier (ou poète, érudit, philosophe) de sa tradition ? S'il en a la force, inventer sa propre langue, être contemporain de ce monde nouveau. Et devenir son propre père. (...)

Qu'est-ce qui est donc devenu impossible, quel est l'objet de l'effort, quelle est la sanction du « ratage » ? Quel élan et quelle souffrance proprement romantiques : moi et le monde ? Je suis témoin incessant d'une mutation du monde dont ma perception est l'épreuve constante. Une forêt ? Un arbre suffit, deux arbres sont déjà un tourment, un univers de solitudes. Recopier la réalité dont je suis le milieu de perception morale et de conscience : dont je suis le dernier sujet expérimental.

Extraordinaire travail de condensation des formes sculptées, dessinées, dont il est presque impossible de dégager une ligne organisatrice parce que les figures sont entourées (et finalement définies) par du dessin, des lignes de vibration comme d'un bougé fantôme des silhouettes — comme si quelque chose du corps devait être effacé ou qu'une personne fût entourée d'une zone de turbulence, d'un flottement de lignes abandonnées, détachées et qui font pelote dans l'espace, lacis, zone charbonneuse.

Idée de réalité intime du chaos dans lequel la figure pose sa présence, son regard, son poids d'interrogation : les figures sont actives, tendues, elles manient la laine, les ficelles, tout le tricot de l'espace.

La simplification (la singularisation) de la vision n'implique pas une simplification de la figure : tout au contraire, celle-ci porte trace de repentirs et de reprises incessantes (du moins successives). Le dessin n'aboutit pas à l'épure d'une chose mais à une évidence par complexification : le noyau lisse d'un visage sortant du cocon. Réduite à l'os, au squelette, à la rouille, la sculpture rayonne en quelque sorte la force ou la puissance de la chair qui était sa silhouette comme son nimbe invisible.

Statuettes protocycladiques, image du Ka (Homme qui marche), tête de reine ou de pharaon, ce sont les lignes de tensions de la figure que retient Giacometti, où il reconnaît et note ce qu'il nomme ressemblance. Mais ressemblance à quoi ou à travers quoi ? Position, tension, regard, déséquilibre compensé par la marche : synthèse de positions effacées sur l'allure d'une figure.

Double emploi de lignes, droites et courbes, cassantes, anguleuses ; courbes prenant le visage comme les lignes courbes de Pontormo organisent le visage, les cheveux et disposent finalement les membres depuis le foyer des orbites (vides ; non les yeux mais le regard).

Figures levées sur le papier et qui gardent quelque chose de cette musique du dessin, de son bruissement d'insecte (grattements, frottements, bruits d'aile de la feuille, bruissements d'élytres, battements de libellules) ; le corps animal le mieux apparenté aux fines et mélodieuses tiges de bronze portant le regard de têtes hautes — c'est encore une évaluation intime, c'est-à-dire un mystère, qu'il nous revient d'accueillir avec précaution.

Portraits d'espaces, de choses, de personnes — tout y est incomplet, friable, enserré dans des hachures et des courbes ; ce qui est inachevé sur le papier se dote du caractère de la vie qui court entre les plis, dans la duplication des traits. Rien justement de moins funèbre dans les statuettes sauf ceci, cette veillée perpétuelle, haute, ce sentiment de surplomb de toutes les figures : ceux-là sont des dieux parce qu'ils ont été des hommes. Et l'anonymat résolu de leur singularité, la généralité de leur personnalité, l'aspect après tout simultanément aiguë et vague des ressemblances ne tiennent pas à une probabilité de référence point à point au modèle mais à la précision de son allure ; ce sont les sujets qui ont un style, rappelle Giacometti. [...]

Quelle est donc cette idée de la ressemblance et sa recherche ? L'espace, le meuble, le corps, tendus, embobinés, enlacés de traits gommés, estompés, écrasés jusqu'au surgissement, à la levée, à l'isolement d'une espèce de noyau et de tige : ce qui résiste, cette chose réduite produite par la condensation et l'effet de report de tout ce qui est effacé ?

Quelle est donc cette opération ? Le dessin n'est pas ligne, ou très rarement : nous assistons à cette espèce de phénomène ; tout l'espace posé provisoirement présente les angles d'une cage de verre... ou plutôt tout ce qui dans un crayonnage incessant et acharné demeure sur le papier est affirmé dans une fragilité particulière.

Les dessins de Giacometti construisent des choses fragiles gardant l'empreinte d'une volonté farouche. [...]

Est-ce aussi simple que cela ? Sans l'énigme et sans le très long travail qui permet le retour d'une figure humaine, l'espace chavire, multiplie angles, plis, lignes de brisure, angles de froissement du papier, qui « font » une montagne, un rocher, distribuent des accumulations de choses ou un pêle-mêle d'objets. Par effacement (un trait ou deux), condensation, gommage, pliage, tout corps est réductible aux données du plan. Tout

corps sauf celui dont sourd une vie, un regard, son ovale vide, le corps vivant, l'intensité sans figure de son regard : cela n'est qu'un principe sans passion du temps. Le témoignage du temps est ici l'effacement des données du plan. Le cercle rayonnant, les courbes, leur centre sont la patience du chasseur, le filet lancé sur le visage. Le regard qui n'est pas la figure mais son flottement, son point fixe, son arrimage ; tout ce que les lignes habillent, mettent en scène, et l'idée prodigieuse que la ressemblance est le regard. Elle n'est pas une qualité des figures : elle en est le sujet.

Biographie

1901 naissance le 10 octobre, d'Alberto Giacometti, dans le village de Borgonovo, au-dessus de Stampa, dans le val Bregaglia, canton des Grisons (Suisse). Dans ce canton où est parlé l'italien et pratiquée la religion catholique, le val Bregaglia est une enclave dont les habitants, comme la famille Giacometti, sont protestants. Son père Giovanni est peintre - un peintre postimpressionniste célèbre, proche de Segantini - au fait de l'actualité artistique européenne. Giovanni Giacometti et Annetta Stampa, sa mère, auront trois autres enfants : Diego (1902-1985) qui partagera la vie et les travaux d'Alberto ; Ottilia (1904-1937), qui sera la mère de Silvio (Berthoud); Bruno (1907) qui deviendra un architecte connu. Le climat familial est cultivé, féru d'art et de littérature.

1906 la famille Giacometti s'installe dans la demeure de Stampa, qu'elle quittera chaque été (et à Noël), dès 1910 pour celle de Maloja, au bord du lac de Sils. Les deux ateliers du père, dans lesquels Alberto s'initie à l'art et continuera à travailler jusqu'à la fin, sont les lieux de débats passionnés avec la présence régulière des peintres Cuno Amiet (le parrain d'Alberto) et de Ferdinand Hodler (le parrain de Bruno). Alberto dispose de la bibliothèque familiale riche en livres d'art. Il ne tarde pas à montrer un goût, un talent précoces : premiers dessins d'enfant, illustrations de contes de fée. En 1907, son père se rend à Paris pour voir la rétrospective Cézanne.

1913 - 1914 premières peintures d'Alberto : *Nature morte aux pommes ; le lac de Sils vu de Maloja*, marquées de l'empreinte paternelle. Premier portrait en buste de son frère, modelé à la plastiline : *Diego*.

Il commence ses travaux de copies d'après des reproductions d'œuvres des grands maîtres, (activité qu'il pratiquera régulièrement toute sa vie), des dessins qu'il signe volontiers de son monogramme imité sur celui d'Albrecht Dürer, et où se manifeste une extrême habileté technique : Dürer (Le Chevalier, la Mort et le Diable), Rembrandt (le Dîner), Van Eyck, Pinturricchio, les fresquistes du Quattrocento de la chapelle Sixtine.

1915 - 1919 études au collège protestant de Schiers, près de Coire, où il apprend le latin et l'allemand. Ses lectures manifestent un goût prononcé pour la littérature romantique : Heine, Hoffmann, Kleist, Grillparzer, Lessing ; des « romans de formation » comme *Henri le Vert* de Gottfried Keller et le *Wilhelm Meister* de Goethe ; mais aussi Shakespeare (César et Othello), Ibsen, Bjornson, Thomas Mann et Hermann Hesse. Lui-même rédige un premier journal (mars 1918). Il se lie avec des amis : Simon Bérard, Lucas Lichtenhan. Possibilité lui est donnée d'installer un petit atelier de sculpture et de peinture. Il achète notamment un livre sur Rodin, un autre sur Titien. Il s'enthousiasme pour l'impressionnisme, et pour Cézanne plus encore. Ses dons se révélant multiples, tout lui est facile : « j'ai commencé à dessiner d'après nature et j'avais l'impression que je dominais tellement mon affaire que je faisais exactement ce que je voulais (...) que je pouvais tout faire avec ce moyen formidable, le dessin » (*Ecrits*, p.263) Vers 1915-1916, il peint de vives couleurs un buste en plâtre de son père exécuté par A. de Niederhäusern (dit Rodo). Il exécute des portraits de ses proches, des dessins, des aquarelles de paysages et ses premiers *Autoportraits*. A 18 ans, les premiers doutes : « je remarquai alors tout d'un coup que je n'étais capable de rien et me demandai à quoi cela tenait. Je voulais travailler pour découvrir l'explication » (J. Lord, *Un portrait par Giacometti*, Paris, Gallimard, 1991). En avril 1919, un congé scolaire de trois mois lui est accordé, temps de travail et de réflexion mené dans l'atelier du père à Stampa.

automne 1919 - mars 1920 peintre ou sculpteur ? Alberto arrête ses études et s'inscrit à l'Ecole des Beaux-Arts de Genève (atelier du peintre Estoppey) où il fait la connaissance de Kurt Seligmann, Hans Stocker, Hans von Matt et Pierre Courthion. Suit quelques cours à l'Ecole des Arts et Métiers de modelage chez le sculpteur Sarkissoff.

Bref séjour chez Cuno Amiet à Oschwand. Sur la route du retour à Stampa, s'arrête à Soleure chez Josef Müller - ami et mécène de Giovanni Giacometti et de Cuno Amiet - dont il a la possibilité de voir la remarquable collection de peintures modernes et d'arts primitifs, africains notamment.

mai 1920 premier voyage en Italie, à Venise, où il accompagne son père, invité officiel de la Biennale. Alberto se passionne exclusivement pour le Tintoret, marquant « hostilité et même antipathie » pour Véronèse et Titien. Sur le chemin de retour, un arrêt à Padoue lui fait découvrir les fresques de Giotto à la chapelle Scrovegni : « la force de Giotto s'imposait à moi irrésistiblement, j'étais écrasé par ces figures immuables, denses comme du basalte, avec leurs gestes très précis et justes, lourds d'expression et souvent de tendresse infinie, comme la main de Marie touchant la joue du Christ mort ». Le même soir, « toutes mes sensations contradictoires se trouvent bouleversées par la vue de deux ou trois jeunes filles qui marchaient devant moi. Elles me semblaient immenses au-delà de toute notion de mesure et tout leur être et leurs mouvements étaient chargés d'une violence effroyable. Je les regardais halluciné, envahi par une sensation de terreur. C'était comme un déchirement dans la réalité. Tout le sens et le rapport des choses étaient changés » (*Ecrits*, p.72)

automne 1920 - été 1921 deuxième voyage de formation en Italie, seul : Alberto séjourne un mois à Florence (où il copie les sculptures de Michel-Ange à la chapelle des Médicis de San Lorenzo, et où le frappe un buste égyptien au Musée Archéologique « comme une lueur », « la première tête qui me parut ressemblante ») ; s'arrête à Assise (Cimabue) et à Pérouse (l'art étrusque), avant Rome où il reste neuf mois chez son oncle Antonio Giacometti. L'impressionnent notamment les mosaïques byzantines de Cosme et Damien, la sculpture baroque (le *Laocoon et ses fils*, Musée du Vatican). Nombreuses copies de maîtres dans les musées. Exécute parallèlement des figures, des paysages « pointillistes », s'acharne sur le modelage de deux bustes de sa cousine Bianca, qu'il finit par détruire : « je me perdais, tout m'échappait, la tête du modèle, devant moi, était comme un nuage vague et illimité... Il m'était devenu tout à fait impossible de rendre la forme générale d'une tête ». (*Ecrits*, p 38).

Au début de l'été, il se rend à Paestum et Pompéi, avec un ami Arthur Welti. C'est alors qu'il rencontre par hasard dans le train le bibliothécaire hollandais Peter Van Meurs, qui cherchera - par annonce dans un journal - à reprendre contact avec lui quelques mois plus tard.

automne 1921 Van Meurs l'invite à l'accompagner à Venise. Au cours du voyage, il meurt à Madonna di Campiglio, dans le Tyrol, en présence d'Alberto. C'est une expérience fondatrice dont il reprendra les termes dans *Le rêve, le sphinx et la mort de T.* : (Labyrinthe n° 22/23, déc. 1946). « En quelques heures, Van M. était devenu un objet, rien. Mais alors la mort devenait possible à chaque instant pour moi, pour les autres » (Jean Clay : « Le long dialogue d'un très grand sculpteur », Réalités, n°215, déc. 1963). Alberto poursuit son voyage jusqu'à Venise où, bouleversé par cet événement, il ne reste que quelques jours, à « courir les filles ».

Il peint à la manière de Cézanne : *Autoportrait* (Fondation Alberto Giacometti, Zurich), *Petit Autoportrait* (coll. part., Zurich) ; *le Paysan* (coll. part., Genève).

1922 Vienne ou Paris ? Alberto choisit finalement Paris pour continuer sa formation. Arrivé le 7 janvier, il s'installe dans l'atelier du sculpteur Archipenko qu'il quittera pour diverses pensions de famille, tout en revenant (d'août à octobre) à Stampa pour son service militaire.

S'inscrit aux cours de sculpture de Bourdelle, à l'Académie de la Grande Chaumière. Premières remarques du maître sur son travail : «un édifice bien conçu de l'ossature (...) mais il faut éviter ces cassures trop nettes». Dessins de *Nus* d'atelier.

1923 - 1924 l'enseignement «d'après modèle» se poursuivra jusqu'en 1927.

Mais déjà en 1923, une nouvelle difficulté apparaît : «je me suis aperçu que ma vision changeait tous les jours. Ou je voyais un volume, ou je voyais la figure comme une tache, ou je voyais un détail ou je voyais l'ensemble» (*Ecrits*, p.271).

Chez lui, il peint de couleurs ses plâtres jugés inanimés. Poursuit son travail du dessin, exécute maintes copies au Louvre (l'*Autoportrait* de Tintoret, le *Saint-Sébastien* de Mantegna, la *Vierge entourée d'anges* de Cimabue), mais aussi au Musée du Trocadéro. Peint tout l'hiver 1923 le *Crâne* (coll. part., Paris).

Sa vie est solitaire, ses quelques amis peintres sont des résidents suisses :

Hans Stocker, Léonhard Meisser. Il semble cependant rapidement au fait de la scène artistique et intellectuelle parisienne : la fin du dadaïsme et la montée du surréalisme, avec la parution du *Manifeste* en 1924 et de *La Révolution Surréaliste*.

1925 en janvier, il loue un atelier 37 rue Froidevaux à Montparnasse où Diego le rejoint. Il se lie avec Flora Mayo, rencontrée chez Bourdelle, leur liaison durera jusqu'en 1929.

Première commande : un portrait sculpté de Joseph Müller.

Sur l'invitation de Bourdelle, il participe régulièrement au Salon des Tuileries, avec une œuvre traditionnelle et une œuvre d'avant-garde : il présente ainsi conjointement le *Torse* et une *Tête de Diego*. Il semble que dès cette date, il fréquente régulièrement les ateliers des sculpteurs Henri Laurens et Jacques Lipchitz. Il connaît également les œuvres de Brancusi et de Duchamp - Villon.

Jusqu'en 1927, il réalise des sculptures dites «compositions cubistes» dont certaines sont fortement marquées par les arts primitifs (africains et aztèques).

Visite probablement la première «Exposition surréaliste», galerie Pierre, où sont rassemblées des œuvres de Arp, Chirico, Miró, Masson, Ernst, Man Ray, Picasso et Klee.

1926 au Salon des Tuileries : le *Couple* et un *Buste*.

Au Salon de l'Escalier : plusieurs de ses œuvres intégrées à la présentation de celles des Italiens de Paris auxquels il est lié (Chirico, Campigli, De Pisis, etc).

Première exposition en Suisse, avec son père, galerie Aktuaris à Zurich.

1927 - 1928 en mars ou avril, s'installe dans un atelier exigü, 46 rue Hippolyte Maindron, qu'il ne quittera plus jusqu'à sa mort, sinon pour de longues périodes l'été ou l'automne à Stampa et à Maloja. Il rencontre probablement à cette période André Masson qu'il conseille pour la fonte de ses *Métamorphoses*.

Au Salon des Tuileries : *Femme-cuillère*, *Tête*.

Avec *Tête du Père II* (plate et gravée), *Tête de Flora Mayo* il abandonne le travail d'après modèle. Il tente de restituer «de mémoire» une tête ou un corps : début des sculptures «plates» ou «plaques», avec *Tête qui regarde* (dont l'élaboration difficile l'occupe tout l'hiver) : «ce que réellement je sentais, ça se réduisait à une plaque posée d'une certaine manière dans l'espace et où il y avait tout juste deux creux qui étaient si l'on

veut le côté vertical et horizontal que l'on trouve dans toute figure» (*Ecrits* p : 243).

Série des *Homme et Femme*.

1929 introduit sans doute par Laurens et Lipchitz, il expose en mai - juin deux «essais précaires» (une *Tête plate* et un *Personnage*) chez Jeanne Bucher, dans une exposition consacrée aux peintures de Massimo Campigli. Succès immédiat avec l'achat par le Vicomte Charles de Noailles de *Tête qui regarde*.

C'est alors qu'il rencontre par l'entremise d'André Masson les familiers de la rue Blomet : Bataille, Leiris, Miró, G.H.Rivière, Desnos, Queneau, etc., qui rompent définitivement en décembre avec le surréalisme orthodoxe de Breton en publiant «*Un Cadavre*». Michel Leiris lui consacre un premier long article dans leur revue *Documents* (n° 4, sept. 1929).

Série des sculptures «transparentes» ou «grilles» : *Homme et femme*, *Homme* (Apollon), *Femme couchée qui rêve*, *Femme couchée*, *Trois personnages dehors*.

Participe à l'Exposition internationale de sculpture, organisée par Tériade, galerie Georges Bernheim (en novembre), avec *Homme et Trois personnages dehors*. L'exposition est saluée avec un enthousiasme nuancé par Christian Zervos, dans *Cahiers d'art* n° 10. Man Ray présente à Giacometti le décorateur alors «à la mode» Jean-Michel Frank dont la boutique est située au 140 rue du Faubourg Saint-Honoré. Une amitié et le projet d'une collaboration professionnelle naissent aussitôt. La production nombreuse d'objets décoratifs, à laquelle sera directement associée Diego, (vases, lampes, candélabres, chandeliers, médaillons, dessus de cheminée, chenets, etc...) apporte ainsi à Giacometti une certaine aisance financière. Elle n'est pas pour autant dissociée de son œuvre de sculpteur. «Je m'aperçus que je travaillais un vase exactement comme une sculpture» (*Ecrits*, p.272). Parallèlement, le banquier et mécène Pierre David-Weill commande à André Masson des panneaux décoratifs pour la bibliothèque de son appartement. Ce dernier associe Giacometti en lui confiant la réalisation d'une paire de chenets et celle d'un relief mural en bronze (*Femme en forme d'araignée*). Diego devient dès cette date l'«assistant» de Giacometti.

1930 en février, il reçoit la commande d'une grande sculpture (*Figure*) pour le jardin du Château Saint-Bernard (construit par Mallet-Stevens) à Hyères, appartenant à Charles et Marie-Laure de Noailles. En décembre, le projet est presque abouti : la maquette sera agrandie par les soins de Diego et réalisée, suivant les conseils de Laurens, en pierre grise de Pouillenay (Bourgogne) ; puis installée à Hyères en juin 1932. Réalise pour l'appartement de G.H. Rivière, dont la décoration est confiée à J.M. Frank, un «relief mural en bronze», à mettre au mur (reproduction in *Art et Industrie* n° 8, automne 1930). Fréquente le milieu de Christian Bérard et Jean Cocteau. Rencontre «Denise» à Montparnasse : leur relation se révèle agitée.

Exposition «Miró, Arp, Giacometti» galerie Pierre (Lœb) en mai-juin. Si la liste des œuvres exposées n'est pas connue, on sait qu'y figure *Boule suspendue*, qui suscita l'intérêt de Dali et Breton (ce dernier en fera l'acquisition). «Ils m'invitèrent dès lors à participer à leurs manifestations. En ce temps-là, le surréalisme était à l'avant-garde. C'était le seul groupe d'artistes où il se passait quelque chose» (Jean-Marie Drot, *Giacometti, un homme parmi les autres*, film télévisé, Paris, ORTF, nov 1963).

Giacometti subit en Suisse une intervention chirurgicale (appendicite aiguë). Cet été-là à Maloja, il exécute trois hautes *Figures* (aujourd'hui disparues) qui se dressaient dans un pré.

La Cage ; Boule suspendue ; Femme, tête, arbre ; Vide-poche ; Projet pour un passage.

1931 participe à l'exposition « Jeunes Artistes d'aujourd'hui », galerie Georges Petit. Carl Einstein, qui avait déjà porté attention à Giacometti dans Documents (n° 4, sept, 1929), introduit, en les mettant en relation avec l'art égyptien, cinq reproductions de ses œuvres dans son Histoire de l'Art du XXe siècle (2e édition).

Entraîné par Aragon, Giacometti manifeste sa sympathie pour l'engagement révolutionnaire et la lutte antifasciste : il envoie un dessin à la revue Commune de Boris Taslitzky, en réponse à l'enquête « Où va la peinture ? ».

Boule suspendue inaugure la réflexion de Dali sur l'« objet à fonctionnement symbolique », dont il élabore le concept dans le n° 3 du Surréalisme au service de la Révolution en décembre. De son côté, Giacometti y publie son premier texte, illustré de vignettes reproduisant ses plus récentes recherches : « Objets mobiles et muets ».

Réalise la petite maquette du *Projet pour une place* dans la perspective d'une commande de Charles et Marie-Laure de Noailles.

Pointe à l'œil ; l'Heure des traces ; Circuit ; Homme, femme et enfant ; Objet désagréable et Objet désagréable à jeter.

1932 « Alberto Giacometti », première exposition personnelle à Paris, galerie Pierre Colle, en mai. Là encore, la liste des œuvres exposées n'est pas connue. Parmi les premiers visiteurs : Picasso. L'exposition remporte un vif succès d'intérêt, mais peu de ventes s'ensuivent.

Christian Zervos dans Cahiers d'art (n° 9-10) publie, à l'appui de photographies prises par Man Ray, « Quelques notes sur les sculptures de Giacometti ».

Premier « état des lieux » de ses travaux, avec les deux dessins de l'Atelier de la rue Hippolyte Maindron (Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Bâle) créés pour une amie romaine, Donna Visconti.

L'été à Stampa et Maloja : il exécute des portraits, des bustes de Bruno, d'Otilia.

Bianca se marie ; Bruno rencontre sa future femme Odette Duperret ; Otilia rencontre Francis Berthoud.

Il est à nouveau le témoin de la mort d'un ami proche, Robert Jourdan.

On ne joue plus ; Caresse ; Main prise ; Paysage-tête couchée ; Femme égorgée

1933 prend part, en février-mars, à l'enquête menée par Breton et Eluard :

« Recherches expérimentales -A- sur la connaissance irrationnelle de l'objet

-B- sur les possibilités irrationnelles de pénétration et d'orientation dans un tableau

-C- sur les possibilités irrationnelles de vie à une date quelconque » réponses qui paraîtront dans le n° 5 (15 mai) du Surréalisme au service de la Révolution. De même,

il participe à l'enquête menée, toujours par Breton et Eluard : « Pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie : jusqu'à quel point cette rencontre vous a-t-elle donnée l'impression du fortuit, du nécessaire ? » dont les réponses sont publiées dans Minotaure (n° 3-4, déc. 1933).

Réalise une eau-forte pour *Les Pieds dans le plat* de René Crevel, publié en avril aux éditions Le Sagittaire. Dessine, probablement d'après une photographie, le *Portrait d'André Breton* dont il lui fait don.

Parution dans le n° 5 (15 mai) du Surréalisme au service de la Révolution, des deux « dessins-poèmes » de Giacometti : « Poèmes en 7 espaces » et « le Rideau brun », et de deux textes autobiographiques « Charbon d'herbe » et « Hier, sables mouvants ».

Participe en juin à l'« Exposition Surréaliste » de la galerie Pierre Colle (les photographies des salles sont réalisées par Man Ray), aux côtés de Arp, Breton, Dali, Duchamp, Eluard, Henry, Hugnet, Victor Hugo, Marcel Jean, Magritte, Miró, Man Ray, Tanguy,

Tutundjan où sont rassemblés nombre d'objets surréalistes. La liste d'œuvres de Giacometti mentionne : *Table, Palais* (Palais à 4 h du matin), *Mannequin* (Femme qui marche), *Sucre minéral* (Cône ?), *L'Heure des traces*. *Table* est vendue 6.000 Frs aux Noailles.

26 juin : mort de Giovanni Giacometti à Glion. Avec Diego, Giacometti part aux obsèques auxquelles, malade, il ne peut finalement être présent.

Participe au 6e Salon des Surindépendants (oct.-nov.) aux côtés de Arp, Brauner, Dali, Ernst, Miró, Oppenheim, Man Ray, Tanguy, Kandinsky. A cette occasion, Giacometti y présente une maquette monumentale en bois de la *Cage* (photo publiée dans Lu n° 275, 21 - 28 nov.).

En décembre, paraît dans *Minotaure* (n° 3-4) une photographie de l'atelier de Giacometti par Brassai où figurent les éléments épars de la maquette monumentale d'un *Projet pour une place*, exécutée en 1932. Dans le même numéro paraît sa note sur le Palais de quatre heures, (« Je ne puis parler qu'indirectement de mes sculptures »).

1934 première année pour Giacometti de diffusion internationale : il participe à l'exposition « Minotaure » (mai -juin) au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles; à « Malerei und Plastik : Arp, Ernst, Giacometti, Gonzalez, Miró » (octobre-novembre) au Kunsthaus de Zurich. A New York, en décembre, a lieu, galerie Julien Levy, sa première exposition personnelle aux Etats-Unis : « Abstract sculptures by Alberto Giacometti » avec douze œuvres, depuis *Tête qui regarde*, 1927, jusqu'à *Objet Invisible*, 1934, (dont le plâtre entrera dans la collection de Roberto et Patricia Matta). L'exposition est un échec total, sur les plans critique et commercial.

Juin : dans « Equation de l'Objet trouvé » (n° 1 Documents 34, publié à Bruxelles par E.T. Mesens), Breton s'appuie, pour élaborer le concept de hasard objectif, sur deux trouvailles effectuées au marché aux Puces par Giacometti et par lui-même : celle du sculpteur est un « masque guerrier » dont la forme joue le rôle de catalyseur dans l'élaboration de la tête de la figure féminine de *Objet invisible*.

Dans le n° 5 du *Minotaure* (12 mai), les photographies de Man Ray de *Tête d'Homme* (Tête-crâne) et de *Pavillon nocturne* (Cube) illustrent le texte de Tériade : « Aspects actuels de l'expression plastique ».

Il réalise la pierre tombale en granit pour la sépulture de son père, au cimetière de Borgonovo, à Stampa.

14 août : Alberto est, avec Paul Eluard, témoin au mariage d'André Breton et de Jacqueline Lamba.

Un tournant décisif s'amorce avec *Cube* et *Tête crâne*, tandis que *Objet Invisible* (Mains tenant le vide) marque la distance prise avec le surréalisme.

Dès cette date en effet, selon Marcel Jean, Giacometti ressent la nécessité de revenir exclusivement à la figure et au travail devant le modèle. Le retour à l'étude de la tête lui aurait attirée la boutade exaspérée de Breton « Une tête, tout le monde sait ce qu'est une tête ! ».

1935 14 février : la rupture avec le groupe surréaliste est consommée, à la suite d'une réunion à laquelle participent Peret, Breton, Hugnet, Marcel Jean, Tanguy. Sa défection ne compromettra pas pour autant sa présence régulière (mais exclusivement avec des œuvres surréalistes) aux expositions du groupe : il participe ainsi à l'« International Kunststudstilling Kubisme-Surrealism » de Copenhague et d'Oslo ; à « l'Exposicion Surrealista » de Santa Cruz de Tenerife.

Été à Maloja avec Max Ernst : tous deux trouvent des pierres de granit du glacier du Forno, dont les formes naturelles leur révèlent de nouvelles possibilités plastiques, et qu'ils interprètent aussitôt. Alberto y conçoit sa sculpture *1+1=3* (détruite). Reprend le travail assidu devant le modèle.

Dessine son *Autoportrait* (coll. Bruguère, Paris).

Se rapproche d'autres peintres : Balthus, Francis Gruber, Tal Coat, Francis Tailleur, Derain.

Rencontre Isabel Nicholas, un ancien modèle de Jacob Epstein, dont il s'éprend et qui pose régulièrement pour lui jusqu'en 1938.

1936 Poursuit son travail systématique avec un modèle : posent pour lui Rita Gueffier, modèle professionnel, et Diego, son frère.

Pierre Matisse, qu'il a connu lorsque ce dernier était étudiant chez Bourdelle, acquiert le plâtre de *Femme qui marche*.

1937 La problématique de la tête restant entière, Giacometti tente de réaliser un personnage en pied : il fait poser en particulier son amie anglaise Isabel Delmer « C'est que la sculpture que je voulais faire de cette femme, c'était bien la vision très précise que j'avais eue d'elle au moment où je l'avais aperçue dans la rue, à une certaine distance. Je tendais donc à lui donner la grandeur qui était la sienne quand elle était à cette distance. Ça se passait boulevard Saint-Michel, à minuit ». (*Ecrits*, p. 281). A Maloja, durant l'été, il peint trois tableaux de résonance cézannienne qui marquent son retour à la réalité : deux *Pomme sur le buffet* (le même sujet est saisi à une distance différente), et *La Mère de l'artiste* (Coll. particulières).

Octobre : décès de sa sœur Ottilia, à la naissance de son fils, Silvio Berthoud.

1938 Printemps : Giacometti sculpte le monument funéraire de Gerda Taro, reporter-photographe de la guerre civile espagnole, pour sa tombe du cimetière du Père-Lachaise.

Automne : Renversé la nuit par une voiture, place des Pyramides, après avoir raccompagné Isabel Delmer chez elle (la même journée, il semblait avoir conscience que leur relation était sans issue), il est transporté à l'hôpital Bichat : son pied blessé a-t-il été vraiment menacé d'une amputation ? Toujours est-il que Giacometti conservera une légère claudication et, pendant des années, l'habitude de marcher avec une canne. Cet événement le marque : il en rédige, à Stampa, une relation détaillée qu'il finit par jeter et s'insurgera, 25 ans plus tard, contre l'interprétation qu'il estime totalement erronée, qu'en donnera Sartre dans *Les Mots*. Réfléchit sur le problème de la marche et de l'équilibre.

1939 Mai-octobre : Zurich : Exposition nationale suisse (Schweizerische Landesausstellung). Son frère Bruno, qui fait partie du comité d'organisation, le convie à exposer une sculpture : devant l'impossibilité de présenter la minuscule figurine apportée par Alberto, une solution de remplacement est trouvée avec *Cube*.

« Jusqu'à la guerre, j'ai dessiné les choses plus petites que je ne croyais les voir ; pendant que je dessinais, [...] je m'étonnais que les choses rapetissent à ce point » (*Ecrits*, p. 289). Dans ces années, le modèle s'estompe de nouveau. Giacometti revient au travail de mémoire. Ses figures diminuent jusqu'à devenir minuscules.

Il conserve encore certaines de ses œuvres surréalistes et fait faire pour Peggy Guggenheim le premier tirage en bronze de *Femme égarée*, d'après le plâtre qu'il conservait dans son atelier.

1940 Juin 40 : Alberto et Diego (ainsi que sa compagne Nelly) tentent de fuir Paris en bicyclette. Ils franchissent la Loire (peut-être à la hauteur de Cosne ou de Gien) et subissent un bombardement : l'horreur du spectacle des corps déchiquetés et des membres épars ne sera pas étrangère aux sculptures de fragments comme *Tête sur tige*

(1947), *La Main* (1947) et *La Jambe* (1958). Craignant les dangers de l'exode et inquiets sur le sort de l'atelier, ils font finalement demi-tour et rentrent à Paris.

1941 Printemps : Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir font la connaissance de Giacometti qu'ils voient fréquemment au début de l'Occupation. Cette amitié inaugure une nouvelle lecture de son œuvre : « Le point de vue de Giacometti rejoignait celui de la phénoménologie puisqu'il prétendait sculpter un visage en situation, dans son existence pour autrui, à distance, dépassant ainsi les erreurs de l'idéalisme subjectif et celles de la fausse subjectivité » (S. de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960). Fréquentes rencontres aussi avec Picasso.

Au début de l'hiver les frères Giacometti envisagent d'aller revoir leur mère en Suisse. Pour la sécurité de l'atelier, ils décident qu'Alberto partira en premier. Il quitte Paris le 31 décembre, pour Genève.

1er janvier 1942 – 17 septembre 1945

Il y retrouve sa mère, Annetta, qui réside chez son gendre le Dr. Francis Berthoud où elle s'occupe de son petit-fils Silvio. Lui-même s'installe dans une petite chambre à l'hôtel de Rives, rue de la Terrassière où il continue à travailler de minuscules sculptures. Les autorités allemandes refusent les visas. Alberto est bloqué à Genève jusqu'à la fin de la guerre, et Diego à Paris, où il veille sur les œuvres de son frère. Au cours de cette période, Alberto Giacometti vit à la fois de subsides familiaux et de commandes de décorations que lui procure son frère Bruno, architecte à Zurich. Il rencontre régulièrement au café des Négociants, place du Molard, un cercle d'amis, le géologue Duclos, Roger Montandon, écrivain et peintre, Balthus, Jean Starobinski et surtout Albert Skira, qui a quitté Paris et poursuit à Genève son activité éditoriale. De nombreux projets de revues sont ébauchés, sans lendemain.

Dans sa minuscule chambre meublée qui lui sert d'atelier, Giacometti poursuit sa lancinante recherche de « vision totale, absolue », mais ne parvient qu'à des statuettes de plâtre si petites qu'un dernier coup de canif pourrait les abolir. Outre des figurines de femmes debout, il réalise dans ce même format des portraits de son neveu Silvio Berthoud.

A Maloja, il élabore la première version de *La Femme au chariot*.

Octobre 1943 rencontre Annette Arm, une jeune fille qui va prendre une place progressivement essentielle dans sa vie.

17 septembre 1945 quitte Genève pour Paris, avec toute la production sculptée de ces années rassemblée dans une seule boîte (grande boîte d'allumettes selon Skira, petite valise de carton bouilli selon Georges Sadoul). Il retrouve Diego et Nelly, et retourne habiter son atelier rue Hippolyte Maindron. Picasso vient le voir assidûment. Isabel Delmer - devenue Isabel Lambert pendant la guerre, à Londres - revient aussitôt à Paris et vit avec Alberto jusqu'à Noël. Il revoit tous ses anciens amis de Paris. Aragon lui procure une commande d'un buste du Colonel Rol Tanguy, chef des F.F.I. de l'Ile-de-France; Giacometti exécute un portrait dessiné et un buste en bronze.

1946 Juillet : Annette Arm le rejoint à Paris et s'installe auprès de lui. Elle devient la secrétaire de Georges Sadoul, mais cesse rapidement de travailler pour se consacrer aux séances de pose auxquelles Giacometti la soumet.

A la suite d'une révélation, Giacometti se met à lutter contre la diminution des figures « le vrai choc qui a fait basculer toute ma conception de l'espace et qui m'a mis définitivement dans la voie où je suis maintenant, je l'ai reçu en 1945, dans un cinéma

[...] Bien entendu, le film n'a fait que concrétiser des aspirations confuses. [...] J'avais tout d'un coup conscience de la profondeur dans laquelle nous baignons tous et qu'on ne remarque pas parce qu'on y est habitué. La profondeur métamorphosait les gens, les arbres, les objets. Il y avait un silence extraordinaire, presque angoissant [...] Je me suis juré de ne plus laisser mes statues diminuer d'un pouce. Alors, il est arrivé ceci : j'ai gardé la hauteur, mais c'est devenu mince, mince... immense et filiforme» (Jean Clay, «Alberto Giacometti : le long dialogue avec la mort d'un très grand sculpteur de notre temps», *Réalités*, n° 215, déc. 1963).

Se remet à l'exécution de portraits sculptés (Diego, Annette, Marie-Laure de Noailles) et à la peinture.

Giacometti participe au concours lancé par le Parti Communiste pour un monument à Gabriel Péri, sur la place qui porte son nom devant la gare Saint-Lazare à Paris. Son *Projet pour le monument d'un homme célèbre* n'est pas retenu.

1947 A Paris (galerie Arts) et à Avignon (exposition d'été au Palais des Papes), Giacometti expose *Femme égorgée* et plusieurs toutes petites sculptures qui passent relativement inaperçues ou sont prises pour des études. Dans cette période de tâtonnements, *Le Nez*, pendu dans une cage comme *Boule suspendue*, ainsi que *La Main* et *Tête sur tige*, témoignent du dépassement des problématiques de la période surréaliste et de nouvelles propositions plastiques qui inaugurent la production ultérieure.

Pierre Loeb l'incite à recommencer la gravure.

Pierre Matisse l'invite à exposer dans sa galerie à New York son travail ancien et récent : Giacometti formule alors un premier bilan de toute son œuvre dans sa lettre à Pierre Matisse, publiée dans le catalogue de l'exposition.

Exécute ses premières grandes figures longilignes : *Grande figure*, *Femme Leoni*, *L'Homme au doigt*, *L'Homme qui marche*.

Sur les conseils de Louis Clayeux, Aimé Maeght - qui s'intéresse à l'œuvre de Giacometti et compte devenir son marchand - fait fondre en bronze plusieurs de ces hautes statues, avec la collaboration technique de Diego.

1948 Janvier-février, New York : première exposition à la Pierre Matisse Gallery, quatorze ans après celle de Julien Levy. Dans son introduction au catalogue, *La Recherche de l'absolu*, Jean-Paul Sartre présente Giacometti comme l'«artiste existentialiste» par excellence. Réactions enthousiastes des critiques d'art (Dore Ashton) et des artistes américains (Barnett Newman).

Février-mars, Berne, Kunsthalle : exposition «Sculpteurs contemporains de l'Ecole de Paris» avec une préface de Jean Cassou.

Homme qui marche sous la pluie, *Trois hommes qui marchent*, série des *Femme debout*.

1949 Giacometti achève les deux versions de *La Place*.

19 juillet : mariage avec Annette Arm à la mairie du XIV^e arrondissement.

Octobre, Paris, Maison de la pensée française : Exposition «De Rodin à nos jours».

Peintures : *Diego assis dans l'atelier* (galerie Beyeler, Bâle), *Annette à Stampa* (coll. Famille Morton G. Neuman, Chicago).

1950 Mai-juin, Bâle, Kunsthalle : première exposition rétrospective - partagée avec André Masson - organisée par L. Lichtenhan et C. Bernouilli, anciens condisciples de Schiers.

Giacometti travaille intensément. L'accumulation de plâtres isolés dans son atelier

conduit à des compositions comme *La Clairière, La Forêt* : « En regardant les figures qui, pour débarrasser la table, avaient été placées au hasard par terre, je m'aperçus qu'elles formaient deux groupes qui me semblaient correspondre à ce que je cherchais. Je montais les deux groupes sur des bases sans le moindre changement et ensuite j'ai travaillé aux figures » (*Ecrits*, p. 58-59).

La Place (1948-1949) est acquise par le Kunstmuseum de Bâle : c'est la première œuvre acquise par un musée.

Convié à participer à la Biennale de Venise, il travaille avec acharnement. Mais sur place, jugeant que les œuvres de son ami Henri Laurens sont présentées trop à l'écart, il retire son envoi.

Se consacre à l'exécution de portraits peints : *La Mère de l'artiste* (Moma, New York), parallèlement à la sculpture de bustes : *Tête, Buste d'homme, Tête de Diego*.

Novembre-décembre : deuxième exposition chez Pierre Matisse.

L'Homme qui chavire, deuxième version du *Chariot, Figurine dans une boîte entre deux maisons, Quatre femmes sur un socle, Quatre figurines sur base*.

1951 A partir de ces années, il s'explique volontiers sur l'orientation globale de son œuvre dans de nombreux interviews à la presse et à la radio (Jean Charbonnier, « Entretien avec Alberto Giacometti », RTF, 3 mars 1951).

Juin-juillet, Paris : première exposition à la galerie d'Aimé Maeght, son nouveau marchand ; outre les sculptures, sont présentées dix-huit peintures.

Edouard Lœb, frère de Pierre Lœb, l'encourage à essayer la lithographie ; Giacometti apprécie ce nouveau moyen d'expression, qu'il utilise en particulier pour les catalogues de ses expositions chez Maeght, publiés dans la revue de la galerie, *Derrière le Miroir*. Il se remet aussi à illustrer les livres de ses amis écrivains comme Georges Bataille, René Char, Michel Leiris, Jacques Dupin ou André du Bouchet.

Peintures : *Femme nue debout* (coll. part., Londres), *La Mère de l'artiste* (coll. Maeght, Paris).

1952 Participe désormais régulièrement à des expositions de groupe en Europe (Bâle) et aux Etats-Unis (New York).

Réalise quelques sculptures d'animaux : *Le Chat, Le Chien, Les Chevaux* (ces derniers sont détruits).

A Londres, à l'Institute for Contemporary Art, David Sylvester donne deux conférences : « Points de vue sur Alberto Giacometti » et « Tendances récentes de la peinture réaliste ».

Giacometti se lie avec Samuel Beckett qu'il a sans doute rencontré pendant la guerre.

1953 Novembre, Chicago : exposition à l'Arts Club of Chicago.

Dessine (et peut-être Diego le réalise-t-il) l'arbre dépouillé qui constitue l'unique décor de *En attendant Godot* de Samuel Beckett (celui de la seconde mise en scène, lors de la tournée effectuée par Roger Blin à l'été 1953 en Allemagne, reprise par Jean-Louis Barrault à l'Odéon en 1961).

Petit monstre, Nu debout II, Diego au chandail ; peinture : *Nu assis dans l'atelier*.

1954 Mai, Paris, deuxième exposition à la galerie Maeght : Texte de Jean-Paul Sartre « Les Peintures de Giacometti » publié dans le numéro 65 de *Derrière le Miroir*.

La Monnaie lui commande une médaille à l'effigie d'Henri Matisse : à cet effet, il dessine de nombreux portraits du peintre au Régina, à Nice, en juin, puis, en septembre,

quelques semaines avant sa mort. Cette médaille ne sera pas éditée.

Automne, New York : troisième exposition à la Pierre Matisse Gallery. Les sculptures filiformes de Giacometti sont à présent célèbres.

Se lie avec Jean Genet. Débute alors la série des portraits peints et dessinés de ce dernier.

Grande tête de Diego, Petit buste sur socle (Aménophis).

1955 Trois grandes rétrospectives marquent cette année : la première se tient de mai à octobre, à Krefeld (Kaiser Wilhelm Museum), puis à Düsseldorf et à Stuttgart, contribuant à la diffusion de l'œuvre de Giacometti en Allemagne ; et deux autres ont lieu en juin-juillet, respectivement à Londres (Arts Council Gallery) et à New York (Solomon R. Guggenheim Museum).

Les pays anglo-saxons s'intéressent tout particulièrement au travail de Giacometti, de grandes collections privées (David G. Thompson, Herbert Lust) et publiques (Museum of Modern Art, New York) effectuent des achats.

Buste de Diego.

1956 Juin-octobre : Giacometti est à nouveau invité à la Biennale de Venise, pour exposer dans le pavillon français : il accepte à la condition de ne pas concourir pour le Grand Prix de sculpture. Il propose une grande femme debout qui sera moulée par Diego à différents moments du processus de création : de janvier à mai, il y aura ainsi dix *Femmes de Venise* (numérotées ultérieurement, au moment de la fonte, de I à X) qui seront présentées à la Biennale en deux groupes.

Juin-juillet : cinq autres *Femmes de Venise* figureront à la grande rétrospective de Giacometti à la Kunsthalle de Berne, organisée par Franz Meyer. Ces plâtres ont été détruits plus tard.

A l'automne, Giacometti s'attaque à ce qui deviendra une série : les *Portraits d'Isaku Yanaihara*, dont l'exécution se prolonge jusqu'en 1961. De nouvelles difficultés surgissent, car il devient beaucoup plus exigeant à propos de ce qu'il appelle la « ressemblance » : « Il m'avait semblé que j'avais fait quelques progrès, un petit progrès jusqu'au jour où je commençais à travailler avec Yanaihara. [...]. Depuis ce moment-là, ça été de mal en pis », confiera-t-il à James Lord dans *Un portrait de Giacometti*.

Le *Projet d'un monument pour un homme célèbre*, modifié par Alberto, est édité en bronze sous le titre *Projet d'un monument à Gabriel Péri*.

1957 Juin : troisième exposition à la Galerie Maeght. Texte de Jean Genet dans *Derrière le Miroir* (extrait de *L'Atelier d'Alberto Giacometti*).

Giacometti fait poser de plus en plus souvent Diego et Annette.

Buste de Diego, Grand buste de Diego ; peintures : Portraits de David Thompson, de Yanaihara (Alberto Giacometti-Stiftung, Kunsthhaus, Zurich)

1958 Giacometti reçoit un des prix Guggenheim (section nationale) pour une peinture grise de 1957.

Jean Genet publie la version intégrale de *L'Atelier d'Alberto Giacometti* (L'Arbalète-Marc Barbezat, Décines).

Mai, New York, Pierre Matisse Gallery : exposition des œuvres des deux dernières années. Ernst Scheidegger publie le premier livre qu'il lui consacre, *Alberto Giacometti. Schriften, Fotos, Zeichnungen*.

La jambe, Buste de Diego sur stèle II, Diego sur stèle III ; peintures : *Diego* (Thomas Amman Fine Arts, Zurich), *Tête noire* (coll. part., Paris), *La Maison blanche* (Paysage de Milan) (coll. Maeght, Paris).

1959 L'architecte Gordon Bunshaft commande à Giacometti une sculpture monumentale pour la place qui s'étend devant le gratte-ciel de la Chase Manhattan Bank à New York. Il projette une œuvre comprenant quatre femmes debout, deux hommes marchant et une grande tête sur un socle ; le projet ne sera jamais présenté au comité.

Juillet-août, Berne : exposition à la Klipstein et Kornfeld Galerie.

Octobre : Giacometti rencontre à Montparnasse « Caroline » avec laquelle il entretient une relation passionnée et qui devient son modèle.

Femme mastoc.

1960 Janvier-février, New York : exposition aux World House Galleries.

Mai : Giacometti entreprend une série de *Portraits de Caroline*, sculptés et surtout peints. Giacometti se concentre sur le problème du rendu du regard et de son intensité. Commence la série des *Bustes d'Annette*.

1961

Mai, Paris, galerie Maeght : quatrième exposition de peintures et de sculptures.

Interview de Giacometti par Pierre Schneider (L'Express, n° 521, 8 juin)

6 juillet : mort du peintre suisse Cuno Amiet, son parrain.

Le Carnegie Institute lui décerne le prix de sculpture pour *L'Homme qui marche* lors de l'« International Exhibition for Contemporary Painting and Sculpture » de Pittsburgh. Décembre, New York, Pierre Matisse Gallery : exposition d'œuvres récentes.

Buste de Yanaihara I ; peinture : *Marguerite Maeght* (coll. Maeght, Paris).

1962 Février : La revue Du lui consacre un numéro spécial « Entretien avec Giacometti » d'André Parinaud (Arts, n°873, 13-19 juin).

Invité à exposer au pavillon français de la Biennale de Venise, Giacometti procède lui-même à l'installation de ses sculptures et en peint ou en repeint même quelques-unes ; il se voit décerner le Grand Prix de sculpture.

« Entretien avec Giacometti », d'André Parinaud (Arts, n° 873, 13-19 juin).

Jacques Dupin publie la première monographie consacrée à l'œuvre d'Alberto Giacometti (Editions Maeght).

Décembre-janvier, Zurich, Kunsthaus : grande rétrospective (100 sculptures, 85 peintures).

Annette VIII ; portraits peints de Diego, Annette, Caroline.

1963 6 février : il est opéré à Paris d'un cancer de l'estomac. Après un repos à l'hôtel L'Aiglon, boulevard Raspail, il séjourne à Stampa pour une longue convalescence de mars à octobre.

Février-mars, Washington : exposition à la Phillips Collection.

Mai-juillet, Genève : exposition à la galerie Jan Krugier.

Juillet-septembre, Bâle, à la galerie Beyeler : exposition de l'importante collection d'œuvres de Giacometti constituée par l'industriel américain David G. Thompson.

Nouvel interview de Giacometti par Pierre Dumayet (Le Nouveau Candide, n° 110, 6-13 juin).

12 novembre : diffusion du film de Jean-Marie Drot réalisé la même année : « *Giacometti, un homme parmi les autres* », dans la série « Les Heures chaudes de Montparnasse », n° 9. Commence la série des trois bustes d'Elie Lotar, photographe roumain, qui sera son dernier modèle (il pose en 1963 et en 1965) et des bustes de Chiavenna.

1964 25 janvier : mort de sa mère, Annetta, âgée de quatre-vingt treize ans dans la maison familiale de Stampa.

28 juillet : inauguration de la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence. Un ensemble de grandes sculptures en bronze est présenté en permanence dans la cour (dont certaines, *Femme debout*, *Homme marchant*, *Tête*, sont des éléments du projet pour la Chase Manhattan Bank).

Il quitte son marchand Aimé Maeght, lorsque ce dernier se sépare de son directeur artistique Louis Clayeux, à qui Giacometti conserve son amitié.

Il reçoit le Guggenheim International Award of painting.

Notes et lithographies pour *Paris sans fin*, qui sera publié par Tériade en 1969, Ed. Verve. Novembre-décembre, New York, Pierre Matisse Gallery : exposition de dessins.

1965 Giacometti se rend à Londres pour préparer son importante rétrospective (plus de 200 œuvres) qui est présentée à la Tate Gallery en juillet-août; elle est organisée par David Sylvester qui publie dans le catalogue un essai critique : « The Residue of a Vision ».

Juin-octobre, New York, Museum of Modern Art : rétrospective qui va circuler à Chicago, Los Angeles et San Francisco.

James Lord publie un livre rédigé à partir des notes recueillies pendant les séances de pose pour son portrait : *A Giacometti Portrait* (New York, Doubleday).

Septembre-octobre, Humlebaek, Louisiana Museum : rétrospective. Giacometti fait un voyage au Danemark à cette occasion.

Septembre : Ernst Scheidegger, Peter Mûnger et Jacques Dupin tournent un film de trente minutes dans l'atelier de la rue Hippolyte Maindron et à Stampa.

Octobre : Giacometti part visiter son exposition à New York. En voyant l'emplacement destiné à sa sculpture monumentale sur la place du gratte-ciel de la Chase Manhattan Bank, il décide alors de modifier totalement son projet initial pour le réduire à une seule grande *Figure debout*, de 7 à 8 mètres de haut ; sa mort, deux mois plus tard, n'en permet pas la réalisation.

Au cours de la traversée de l'Atlantique, Giacometti tente de rédiger le texte demandé par Luigi Carluccio en introduction à un recueil de dessins d'après l'art du passé : ce seront les *Notes sur les copies*, son dernier écrit.

20 novembre : Le Ministère de la Culture lui décerne le Grand Prix national des Arts.

Nommé Docteur Honoris causa de l'Université de Berne (Faculté des Lettres).

Travaille au troisième buste d'Elie Lotar et au dernier *Portrait de Caroline*.

Souffrant de troubles cardiovasculaires et s'inquiétant d'une éventuelle récurrence du cancer de l'estomac, Giacometti se rend en Suisse pour subir des examens à l'Hôpital cantonal de Coire. Son état nécessite une hospitalisation.

16 décembre, la Fondation Alberto Giacometti, dont le siège est au Kunsthhaus de Zurich voit le jour ; son noyau est constitué de la collection de David G. Thompson.

1966 11 janvier ; Giacometti meurt d'un infarctus : Annette, Diego, Bruno et sa femme Odette, Caroline sont à son chevet.

15 janvier : enterrement de Giacometti au cimetière San Giorgio de Borgonovo, près de Stampa. Sa tombe - ornée de son dernier buste d'Elie Lotar, *Lotar III*, et d'un oiseau de Diego - voisine avec celle de ses parents.

Liste des photographies pour la presse

diapositives

1 - Portrait de la mère, 1918

plume et encre de Chine sur papier. 25,4 x 19,9 cm
Alberto Giacometti-Stiftung, Kunsthaus Zürich,
don de Mme Rieckel, 1981
© ADAGP, 2001. photo : Kunsthaus Zürich

2 - Le Crâne, 1923

crayon sur papier. 23 x 21 cm
Robert and Lady Sainsbury Collection, University of East Anglia, Norwich
© ADAGP, 2001. photo : James Austin

3 - Étude pour une sculpture (Tête), vers 1926

encre noire sur papier. 6,9 x 5 cm
Succession Annette Giacometti, Paris
© ADAGP, 2001. photo : Adam Rzepka

4 - Tête, vers 1927

plume et encre sépia sur papier. 9,3 x 5,8 cm
Alberto Giacometti-Stiftung, Kunsthaus Zürich,
don James Lord, 1979
© ADAGP, 2001. photo : Kunsthaus Zürich

5 - Nature morte dans l'atelier, vers 1927

crayon sur papier. 49,1 x 32 cm
Graphische Sammlung der E. T. H., Zurich
© ADAGP, 2001. photo : Graphische Sammlung der E. T. H., Zurich

6 - Cage, 1930-1931

crayon sur papier. 13,6 x 12,2 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
© ADAGP, 2001. photo : Philippe Migeat

7 - Projet pour une sculpture, 1931

crayon sur papier. 12 x 10,3 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
© ADAGP, 2001. photo : Philippe Migeat

8 - Figure, vers 1933

encre de Chine sur papier. 18,5 x 14,4 cm
Succession Annette Giacometti, Paris
© ADAGP, 2001. photo : Adam Rzepka

9 - Autoportrait, 1935

crayon sur papier. 37 x 32 cm

collection particulière

© ADAGP, 2001. photo : Adam Rzepka

10 - Paysage de Maloja, vers 1942-1944

crayon sur papier. 30 x 42 cm

collection particulière, Suisse

© ADAGP, 2001. photo : DR

11 - Deux têtes, (Autoportraits ?), 1946

crayon sur papier. 50,6 x 33 cm

collection M. L., Francfort-sur-le-Main

© ADAGP, 2001. photo : Galerie Meyer-Ellinger, Francfort

12 - Femme debout, 1946

crayon sur papier. 53,5 x 28,5 cm

collection Jan et Marie-Anne Krugier-Poniatowski, Genève

© ADAGP, 2001. photo : DR

13 - Figure debout tournée vers la droite, 1948

peinture rouge sur carton ou sur papier. 44,5 x 11,9 cm

collection E. W. K., Berne

© ADAGP, 2001. photo : Galerie Kornfeld, Bern

14 - Portrait de la mère, 1949

encre et crayon sur papier. 30,5 x 40,6 cm

The Museum of Modern Art, New York,

don d'Alexander Liberman

© ADAGP, 2001. photo : © 2001 The Museum of Modern Art, New York

15 - La Cuisine à Stampa, vers 1952

crayon sur papier. 48 x 34 cm

collection particulière, courtesy galerie Klewan

© ADAGP, 2001. photo : Galerie Klewan, Munich

16 - Étude de pommes, 1952

crayon. 51 x 34,2 cm

Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint-Paul-de-Vence

© ADAGP, 2001. photo : Claude Germain

17 - Portrait de Jean Genet, 1954

crayon sur papier. 50,3 x 33,2 cm

collection Roland Dumas, Paris

© ADAGP, 2001. photo : DR

18 - Autoportrait, vers 1955

crayon sur papier. 40,5 x 31 cm

collection particulière

© ADAGP, 2001. photo : Rodney Todd-White & Son, Londres

19 - La Mère de l'artiste, vers 1955

crayon sur papier. 21 x 15,6 cm
collection particulière, courtesy Pieter Coray, Montagnola
© ADAGP, 2001. photo : DR

20 - Diego, 1956

crayon sur papier. 50 x 16 cm
collection Virginia et Herbert Lust, New York
© ADAGP, 2001
Photo : DR

21 - Intérieur aux fleurs, 1959

crayon sur papier
50 x 32 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
© ADAGP, 2001. photo : Galerie Meyer-Ellinger, Frankfurt

22 - Trois têtes, 1962

stylo à bille bleu et rouge sur papier. 22,7 x 15,2 cm
collection particulière
© ADAGP, 2001. photo : DR

23 - Les Yeux, 1962

crayon sur papier. 26 x 21 cm
Succession Annette Giacometti, Paris
© ADAGP, 2001. photo : Adam Rzepka

Les copies :

24 - d'après Dürer, Le Chevalier, la Mort et le Diable, 1915

crayon sur papier. 31 x 23,5 cm
Succession Annette Giacometti, Paris
© ADAGP, 2001. photo : Adam Rzepka

25 - de Tête de Goudea (art sumérien) et Idole cycladique, vers 1922-1927

crayon sur papier. 32,3 x 48,3 cm
Succession Annette Giacometti, Paris
© ADAGP, 2001. photo : Adam Rzepka

26 - de Sculptures de l'île de Pâques (art océanien), 1929

encre noire sur papier quadrillé, page détachée d'un carnet. 17,3 x 10,8 cm
Succession Annette Giacometti, Paris
© ADAGP, 2001. photo : Adam Rzepka

27 - de Tête de Sésostris III (art égyptien), et d'après Cézanne, Autoportrait, vers 1935-1937

crayon sur papier. 32,5 x 25,2 cm
Succession Annette Giacometti, Paris
© ADAGP, 2001. photo : Adam Rzepka

28 - d'après Donatello, Judith et Holopherne, 1942

encre bleue sur papier. 21,5 x 21 cm
Succession Annette Giacometti, Paris
© ADAGP, 2001. photo : Adam Rzepka

Sculptures :

29 - Tête (Autoportrait), 1927

plâtre. 42,50 x 16 x 10,50 cm
galerie Jeanne-Bucher, Paris
© ADAGP, 2001. photo : Luc Joubert

30 - Le Père de l'artiste II (plat et gravé), 1927

bronze. 27,50 x 21 x 14 cm
Alberto Giacometti-Stiftung, Kunsthaus Zurich
© ADAGP, 2001. photo : Kunsthaus Zürich

31 - La Cage, 1950

bronze (figures peintes). 170x 34 x 32 cm
Musée de Grenoble
© ADAGP, 2001. photo : Musée de Grenoble

32 - Homme qui chavire, 1951

bronze. 60 x 22 x 36 cm
© ADAGP, 2001
collection particulière
photo : DR

Peinture :

33 - Caroline, 1965

huile sur toile. 129,5 x 88,5 cm
© ADAGP, 2001
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Photo : Philippe Migeat

tirages papier noir et blanc

1 - Paysage de Maloja, vers 1942-1944

crayon sur papier. 30 x 42 cm
collection particulière, Suisse
© ADAGP, 2001. photo : DR

2 - Femme debout, 1946

crayon sur papier. 53,5 x 28,5 cm
collection Jan et Marie-Anne Krugier-Poniatowski, Genève
© ADAGP, 2001. photo : DR

3 - L'Atelier, 1951

crayon sur papier. 32,9 x 50,2 cm
Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett
© ADAGP, 2001. photo : DR

4 - Étude de pommes, 1952

crayon. 51 x 34,2 cm
Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint-Paul-de-Vence
© ADAGP, 2001. photo : Claude Germain

5 - Nature morte au buffet, vers 1955

crayon sur papier. 45 x 47 cm
collection particulière
© ADAGP, 2001. photo : Jean-Louis Losi / Galerie Claude Bernard

6 - Autoportrait, vers 1955

crayon sur papier. 40,5 x 31 cm
collection particulière
© ADAGP, 2001. photo : Rodney Todd-White & Son, Londres

7 - Les Yeux, 1962

crayon sur papier. 26 x 21 cm
Succession Annette Giacometti, Paris
© ADAGP, 2001. photo : Adam Rzepka

Informations pratiques

**Exposition ouverte au public du 25 janvier au 9 avril 2001,
tous les jours sauf le mardi.**

Horaires : de 11h à 21h

tarif : 40F (6,01€), tarif réduit : 30F (5,39€)

billet donnant également accès aux collections permanentes du Musée national d'art moderne

entrée gratuite pour les porteurs du Laissez-passer du Centre Pompidou

Pour plus d'informations

www.centrepompidou.fr

Pour tout renseignement sur le Laissez-passer

01 44 78 14 63

Réservation de groupe avec conférencier

01 44 78 12 57

Réservation sans conférencier

01 44 78 42 11

Visite régulière le samedi à 16h